

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL



TESIS DOCTORAL

**Historias de vida: una nueva perspectiva desde la
antropología audiovisual**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Enrique García Pérez

DIRECTOR

José C. Lisón Arcal

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL



TESIS DOCTORAL

**HISTORIAS DE VIDA: UNA NUEVA PERSPECTIVA
DESDE LA ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL**

ENRIQUE GARCÍA PÉREZ

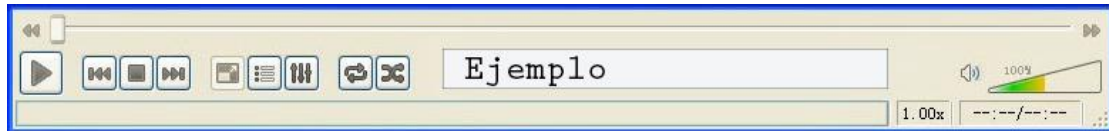
Bajo la dirección de JOSÉ C. LISÓN ARCAL

Madrid, 2016

© Enrique García Pérez, 2016

NOTA

El USB que acompaña al texto contiene una carpeta “EJEMPLOS” con muestras audiovisuales complementarias al desarrollo de la explicación para ser visionados durante la lectura para una mejor comprensión.



Cada vez que aparezca en el texto el siguiente reproductor con el título **Ejemplo X**, es recomendable ir a la carpeta y reproducir el audiovisual.

ÍNDICE

Capítulo 1: Enfocando la historia de vida	2
Capítulo 2: Preproducción /Diseño de la investigación	78
Capítulo 3: Trabajo de campo /Producción	122
Capítulo 4: Análisis / Postproducción.....	207
Capítulo 5: Epílogo	278
Bibliografía	290

Capítulo 1

Enfocando la Historia de vida

Trayectoria

En la primavera de 2009 recibí una llamada de teléfono de mi director de tesis, que entonces era mi tutor del DEA, para contarme que iba a comenzar un proyecto de investigación en el Pirineo de Huesca, en la localidad de Plan. Me preguntó si la conocía o si sabía del suceso acaecido allí en los años 80. Fui sincero, y aunque mostré mi interés, ni conocía Plan, ni la caravana de mujeres del año 1985. Accedí a la propuesta de trabajar en aquel proyecto de investigación con la ilusión principal de tener la posibilidad de participar en la realización de un trabajo antropológico en formato audiovisual.

Andaba ya desde hacía tiempo buscando una posibilidad de este tipo y no iba a desaprovechar la oportunidad que se me presentaba. Durante aquel año había cursado con José Carmelo Lisón la asignatura de “Técnicas de investigación con medios audiovisuales” que se impartía dentro del marco de los cursos de doctorado del Departamento de Antropología Social de la Universidad Complutense. Fue allí donde comenzó mi interés por hacer Antropología utilizando como herramienta principal los medios audiovisuales, no sólo para recoger datos, algo ya muy trillado, sino como eje central de todo el proceso de construcción de conocimiento antropológico. Y aunque ya era creciente mi voluntad de investigar en sentido amplio en el campo de las Ciencias Sociales con medios audiovisuales, no había tenido la posibilidad ni la formación necesaria para ir más allá de lo que ya había experimentado haciendo uso de mis fotografías en los trabajos realizados previamente.

En aquel momento había terminado ya la licenciatura en Sociología en esta misma Universidad y pese a que siempre quería haberme matriculado en Antropología, en aquellos tiempos una titulación de segundo ciclo, no llegué a hacerlo. No obstante, en un momento determinado decidí tomar el atajo de solicitar mi admisión en el doctorado en Antropología Social y fui aceptado. Lo hice porque creía que era una forma de crecer y ampliar conocimiento en aquel gusto que había adquirido por lo multidisciplinar y sobre todo por la etnometodología y el trabajo sobre el terreno. Me impulsaba una idea de que la metodología antropológica con su observación participante, su preocupación por

el detalle y los matices, sus teorías y perspectivas, me ayudarían a superar esa inevitable sensación de soledad y de cierta insolvencia que se nos quedaba a la mayoría de quienes terminábamos una carrera. Me gustaba la investigación y pensaba que en ella encontraría un punto fuerte sobre el que apoyarme para sentirme un científico social solvente y creo que no me equivoqué en la elección. Bien es cierto que me encuentro en fase de “en construcción” y que me queda mucho por aprender, pero me siento a gusto recorriendo este camino.

Al mismo tiempo y de manera un tanto azarosa, mi atracción por la metodología de corte audiovisual terminó por calarme de lleno hasta el punto de convertirse en el eje central de mi tarea como investigador. Bien es cierto que siempre me interesó la fotografía y que había desarrollado cierta capacidad como amateur en este terreno, por lo que la orientación ya existía en cierta medida. Así, de los inicios basados en la práctica fotográfica y la lectura de textos pasé al visionado de audiovisuales clásicos y modernos tratando de extraer de ellos los significados y conocimientos a los que se hacía referencia en las lecturas teóricas de algunos autores. Movidio por la curiosidad y por mi afición a explorar en todo aquello que me atrae, comencé a indagar también acerca de otros estilos próximos a la etnografía visual y a la Antropología audiovisual como el documental social y el cine de autor.

Pero volviendo al comienzo de mi auténtica iniciación como investigador en el campo de la Antropología social, tengo que explicar cómo fue la experiencia de campo de trabajar en Plan durante el verano del 2009 y parte del 2010. Así, coincidiendo con la proximidad del 25 aniversario de la primera caravana de mujeres de España, celebrada en 1985, mi director de tesis recibió el encargo de desarrollar un proyecto antropológico para analizar el impacto cultural en términos de cambio de valores que había causado este hecho social. Desde el principio, el proyecto estaba planteado como un trabajo centrado en el uso constante de medios audiovisuales para recoger datos, construir la etnografía, realizar el análisis y la interpretación de la misma y exponer los resultados. Esta orientación determinante hacia la Antropología audiovisual me valió en gran medida para comenzar la andadura que me trajo hasta aquí. El trabajo de campo, sus necesidades, adversidades, certezas y las muchas dudas que genera,

es lo que va marcando el carácter del investigador y lo va modelando a través de la experiencia. El hecho de trabajar en todo momento con herramientas audiovisuales (cámara de fotos, grabadora de audio, cámara de video, etc.) sucedió de un modo que me atrevería a calificar de natural, establecido como normal desde el principio. Era como cualquier otro trabajo de investigación, con el establecimiento de contacto con la comunidad, con la entrada en el campo como un territorio, y con la finalidad de establecer una confianza basada en la transparencia y la sinceridad de ser claros con los fines de investigación. Tratar de obtener la aprobación y la confianza habituales, objetivos que se persiguen cuando se quiere establecer un buen *rapport* no fue, como me temía, una tarea difícil y, en este sentido, los medios audiovisuales contribuyeron de manera decisiva a facilitar el proceso.

Se trataba de un proyecto complejo, basado en un encargo del Ayuntamiento de Plan a José Carmelo Lisón y, por tanto, orientado a un fin. Los interesados querían un análisis del proceso de cambio que se había producido tras la celebración de la primera “caravana” una vez transcurridos 25 años del evento, pero también querían una explicación que les permitiera entenderlo en sus propios términos. Más aún, querían una explicación científica, antropológica, construida en forma de un texto bien documentado con fotos y en un audiovisual. Pero, insistían los propios protagonistas, tanto el libro como el audiovisual tenían que ser comprensibles para ellos y reflejar, además de lo que la antropología interpretara, su visión de los hechos, sus vivencias y experiencias sin la mediación de agencias de noticias compitiendo por atraer audiencias. No querían que en esta ocasión sólo quedara la visión que decidieran imponer los medios de comunicación de masas.

La elección de José Carmelo Lisón, para este proyecto no fue casual. Él había hecho su tesina de licenciatura en forma de monografía de pequeña comunidad sobre Plan en 1976 y había continuado investigando sobre la zona durante años. Cuando se produjo la Caravana seguía en contacto con sus informantes y también amigos. Puesto que era un buen conocedor de aquellos valles y del tema objeto de estudio, y contaba con la confianza de la gente local, decidió reclutar un equipo formado mayoritariamente por investigadores

noveles para ofrecernos la oportunidad de participar en un proyecto financiado y adquirir experiencia. Éramos un grupo relativamente pluridisciplinar, con cuatro antropólogos, una demógrafa y el apoyo puntual de algunos profesores del Departamento de Sociología II. Uno de los antropólogos había montado ya su empresa de producción de audiovisuales y era el encargado de sacar adelante las complejidades de la parte técnica del proyecto audiovisual. Entre todos conformamos un equipo que demostró ser un bloque bien integrado, aunque algunos de sus miembros contábamos con más voluntad que conocimiento, pero con muchas ganas de demostrar nuestra capacidad de hacer un trabajo de investigación riguroso y de ser merecedores de la confianza que se había depositado en nosotros. Así es como empecé a conjugar la observación participante en su más puro estilo tradicional con el empleo de medios audiovisuales como herramienta indispensable para pensar y realizar cualquier actividad investigadora.

La fase principal de campo comprendió los meses de julio, agosto y septiembre de 2009, coincidiendo con el verano y las fiestas patronales de muchos municipios del valle. Un tiempo en el que la gente se abre más y vive más hacia fuera de las casas -en comunidad- y dadas estas condiciones, fue más fácil darse a conocer, establecer confianza y vínculos que aún hoy son duraderos, y que sirvieron para realizar no solo observación participante, sino también un buen número de entrevistas. Entrevistas que, si bien en un primer momento eran de carácter más informal, se fueron haciendo cada vez más frecuentes y extensas, y que terminaron por constituir un importante archivo documental, con un buen número de ellas grabadas en vídeo. Puesto que el objetivo del trabajo desde un primer momento se planteó en términos de presentar los resultados en formato audiovisual, la metodología, las técnicas y las herramientas de análisis y recogida de datos se basaban en el uso casi constante de medios audiovisuales. Por tanto, había que pensar desde el inicio cómo hacerlo, para hacerlo bien. Aunque estábamos advertidos, al principio cualquier paso suponía empezar a pensar cómo abordar una situación de manera que se aprovechara lo mejor posible el potencial de nuestras herramientas. Claro está que la experiencia de largo recorrido de José C. Lisón, unida a la de Antonio Cadierno y sus sólidos

conocimientos nos guiaron con notable solvencia y nos aportaron una seguridad de la que, evidentemente, carecíamos.

Fotos de equipo de investigación del proyecto de Plan



En el Ibón de Plan de camino a grabar una entrevista y paisajes



El equipo con el dispositivo de grabación entrevistando a una de la informantes clave



Reunión de los “mozos de Plan” 25 años después en el nuevo Bar Casa Ruché

Tener claros los objetivos y tomar las decisiones correctas desde un primer momento es fundamental. No quiero decir con esto que errar no sea una parte del aprendizaje, ya que los errores nos enseñan determinados aspectos a corregir o analizar desde otra postura distinta a la inicialmente planteada. Pero lo que sí es importante es fijar el planteamiento para la realización de las fases de trabajo, de forma que nos ayuden a avanzar en un sentido. Trabajar con espíritu de equipo, sintiendo el apoyo constante y optimista de los compañeros, contando con la preocupación de todos por evitar caer en la complacencia, y con la mirada siempre puesta en la aplicación del método antropológico y la integración de herramientas audiovisuales, fueron un elemento muy importante en aquella experiencia de aprendizaje práctico que me abrió un mundo de posibilidades entonces insospechadas. Parte de las ideas, propuestas, consideraciones e introspecciones que acompañan a este ejercicio reflexivo en el que trato de dar cuenta de mi experiencia relativamente corta, con sus aciertos y desaciertos, se apoyan en aquella experiencia inolvidable.

El trabajo de Plan no solo estuvo conformado por la fase de campo del verano. Pocos meses después, tras la navidad, en el mes de enero, volvimos al lugar para ampliar el trabajo de campo. En el periodo que media entre estas dos fases de observación participante no nos quedamos cruzamos de brazos. Comenzamos a clasificar la información recogida, a categorizarla y a analizarla. Seguimos leyendo y recogiendo documentos, archivos y otros elementos necesarios para el análisis y la futura construcción de una explicación interpretativa de los datos recogidos. Así que empezamos a escribir y también a editar, a tratar las fotos y a negociar la inclusión de imágenes de archivo con organismos públicos como Televisión de Aragón y RTVE. Trabajar en todos estos distintos aspectos fue clave para nuestra segunda vuelta al campo con ventaja y con buena parte del trabajo más encauzado. El proyecto estaba avanzado, y comenzaba a tener forma, y esos pequeños huecos que existían en cuanto a datos, fechas y personas se podían complementar de forma más sencilla y directa. Además, seguían sucediéndose los acontecimientos que nos daban pautas para seguir investigando en el fenómeno. Nuestros informantes se preparaban para celebrar el 25 aniversario de la primera “caravana” y no cesaban de proporcionarnos datos, pistas y motivos para estar ocupados y mantenernos alerta sobre lo que estábamos construyendo. Volver al campo es un ejercicio siempre clave cuando hacemos Antropología. La confianza establecida con anterioridad facilita la vuelta en términos de completar y revisar nuestras certezas y dudas, para poder mejorar la calidad de la etnografía, tanto de la escrita como de la audiovisual.

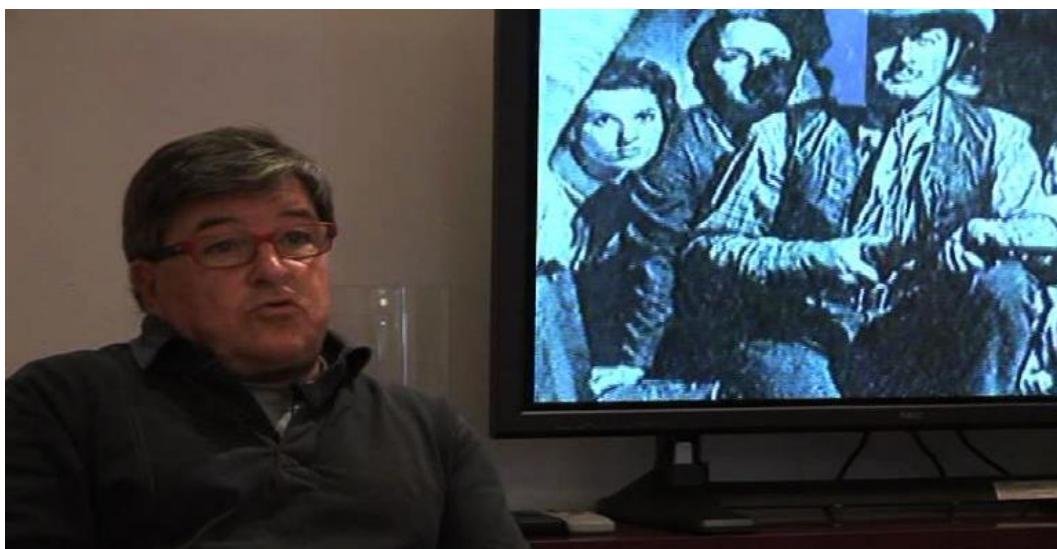
En el mes de abril de 2010 y en el marco de Espiello, en su VIII Festival Internacional de Documental Etnográfico de Sobrarbe, presentamos el audiovisual *Plan 25 años después* como colofón al proyecto de investigación. Este festival no sólo se celebra en Boltaña, la capital administrativa de la Comarca de la que Plan forma parte, sino que es el más importante de nuestro país, con una participación de más de 300 trabajos audiovisuales procedentes de todo el mundo. La experiencia finalmente resultó muy enriquecedora pese al arduo trabajo y las duras negociaciones que fueron necesarias para presentar un formato de trabajo doble, uno con texto y otro audiovisual que, por una parte

convenciesen a las distintas partes y a la vez respondiese al nivel indudable de calidad antropológica. Nuestro director siempre nos advirtió, y lo ha dejado escrito reiteradamente, que manejar herramientas audiovisuales no puede distraernos de nuestro cometido central y fundamental: producir conocimiento antropológico. No buscábamos hacer cine, ni documentales televisivos, ni fotos artísticas; perseguíamos hechos, grabábamos datos, analizábamos acciones y comportamientos registrados con medios audiovisuales y tratábamos de explicar maneras de entender el mundo y de dar sentido a las cosas. El resultado de nuestros esfuerzos se mostraba en forma de texto escrito acompañado de un muy importante de fotos y de un audiovisual. Unas fotos cuidadosamente seleccionadas de un amplio archivo propio y ajeno (tomadas por nosotros y prestadas por nuestros informantes), cargadas de sentido y significados, situadas entre explicaciones destinadas a dejar clara su interpretación y elegidas por su relevancia informativa y no por su calidad estética. Esto mismo es aplicable a las imágenes del vídeo, aunque su nivel de articulación sea diferente.

Fotogramas del documental *Plan 25 años después*



Imagen de portada de documental



Ángel Peláez, realizador del programa de TVE *Vivir cada día en 1985* durante la entrevista



Imagen de archivo de las reuniones de 1985



Imagen de archivo

Como ya se ha señalado, este proyecto inicialmente marcado por un encargo institucional, tenía también la voluntad de ser algo más que un trabajo de Antropología audiovisual, pues contaba con la posibilidad de compartir nuestras conclusiones de manera directa con los propios actores. Ellos habían creado una comisión que trabajaría directamente con nosotros para facilitarnos cualquier trámite y liberarnos de cualquier obstáculo formal u oficial que pudiera afectarnos. Su apoyo nos abría todas las puertas institucionales y también servía de escudo ante la potencial desconfianza de la gente local. Estaban deseosos de conocer nuestros avances y de aprovechar la información que nosotros les pudiéramos dar para introducir mejoras en sus proyectos comunitarios. Nosotros nos sentíamos implicados en su proyecto y sin perjuicio de actuar guiados por las cautelas y las perspectivas que nos ofrece la Antropología aplicada. Resultó, sin lugar a dudas, una experiencia completa que en mi caso particular no terminó aquí.

Hacia mediados de mayo de ese mismo año volví durante un mes a seguir con el trabajo de campo, esta vez ya en solitario. Había decidido abordar una pequeña investigación para obtener el DEA, centrada en “La Comuna”, que son unos pueblos histórica y culturalmente asociados a Plan. Tal y como acordé con José C. Lisón, quién también me dirigió este trabajo, me centré en recopilar información complementaria al trabajo sobre Plan centrándome en las particularidades de esta zona conformada por tres localidades, Sin, Serveto y Señes. Estos pueblos tienen como característica común, que les diferencia del resto del valle, el ostentar desde hace siglos la propiedad del terreno municipal mancomunado para rentar su beneficio colectivo, de ahí su nombre. Se trata de un caso atípico y casi único en la zona y en el resto del territorio, que hunde sus raíces en la época medieval y su Derecho. Si bien el modo de vida, de economía familiar y de transmisión del patrimonio es igual que en el resto de la zona, estos tres pueblos de La Comuna se diferencian principalmente de los otros del valle de Chistau porque el terreno municipal está parcelado con propiedades familiares unitarias.

Mi trabajo de campo se centró en recopilar datos y referencias para ver las particularidades que habían posibilitado el mantenimiento del *status quo* de

este territorio como un modelo distinto frente al resto del entorno. Y todo ello sin perder su relación con la tradición cultural y los modos de transmisión patrimonial clásicos de la provincia de Huesca, en los que mi director había trabajado durante décadas. Este proyecto y mi breve regreso a la zona concluyó, de momento, con la presentación y defensa pública en septiembre de 2011 del trabajo de investigación obligatorio para la obtención del título de DEA.

Trabajo de campo en La Comuna



Esta foto corresponde al trabajo de campo previo en Plan, pero el ganadero que aparece en el fondo, Joaquín de Casa Escuaín de Serveto fue uno de mis informantes privilegiados para este trabajo



Vista de la zona de La Comuna desde la carretera de acceso al valle de Chistau

En el tiempo intermedio desde septiembre de 2010 a junio de 2011, mi afán por desarrollar trabajos antropológicos de corte audiovisual con la experiencia lograda en el tiempo anterior me llevó a buscar información encaminada a la formación en técnicas audiovisuales. Mi intención era la de poder realizar el trabajo con mayor calidad y nivel de profesionalidad sin perder la guía de referencia de base en la Antropología, claro está. Tras una búsqueda amplia y pedir consejos y recomendaciones varias, terminé decantándome por hacer un curso de Máster en Dirección y Realización de Cine Documental en la escuela TAI en Madrid. Este curso aunaba la formación técnica en base audiovisual con el adecuado complemento de otras materias referidas a investigación y producción audiovisual. Pese a no estar enfocado directamente a la Antropología, mi intención era la de aunar este aprendizaje de carácter más técnico con el continuado desarrollo de la investigación en Antropología audiovisual, con futuras miras a una tesis doctoral. Por supuesto, en aquel momento, no tenía una idea clara de cómo iba a orientar mi proyecto de tesis, ni qué forma tendría, pero sí quería que fuera dentro de este ámbito en el que la

creciente y acelerada digitalización no dejaba de abrir nuevas posibilidades a cada instante.

Así me adentré en este curso de orientación técnica y práctica en el que desarrollé tres trabajos audiovisuales propios y donde adquirí conocimientos que iban desde manejo de cámara y sonido, edición, producción o edición hasta la propia filosofía del montaje. Este curso me sirvió en muchos aspectos para avanzar en mi realización personal, otorgándome un importante periodo de reflexión para madurar proyectos vitales. Cuando lo inicié, contaba con 28 años y algunas experiencias profesionales y de investigación acumuladas que me dieron impulso para trabajar con más ahínco y aprovechar más a fondo la oportunidad. Pero, visto con la perspectiva presente, la característica primordial fue la de comenzar a unir aquellos puntos en común que existían entre lo aprendido en mi formación previa, en especial en lo relativo a Antropología audiovisual y el trabajo campo, y ver como un reto la posibilidad de participar en el desarrollo de nuevas técnicas de investigación apoyadas en los multimedia digitales. Hoy miro aquella época como el momento en que este proyecto comenzó a tomar forma, aunque fuese embrionaria.

Recuerdo el periodo que duró aquel curso como una época fecunda y sobre todo la sensación de ser consciente de que estaba haciendo algo útil. Además de aprender muchas cosas, también me dediqué a visionar un gran número de películas documentales de distinta temática que hoy, con la perspectiva del paso del tiempo me doy cuenta de que me ayudaron a expandir mis conocimientos y perspectivas. También establecí buenas relaciones con compañeros, sobre todos extranjeros, muchos de Iberoamérica, que me ayudaron a encontrar nuevas maneras de mirar y abordar lo que supone la diferencia cultural a la hora de trabajar y entender lo audiovisual. Igualmente guardo muy buen recuerdo de las relaciones con algunos de mis profesores con los que aún mantengo una estrecha amistad y con los que he compartido proyectos profesionales en los años siguientes. Los trabajos prácticos que realicé ya tenían, creo, un cierto aire de lo que iba a ser el futuro y en ellos está muy reflejado mi bagaje. No es casualidad que las temáticas tratadas y el modo de

desarrollar los trabajos, pese a los condicionantes de jugar con las reglas de una escuela cine, los llevase en la medida de lo posible a mi terreno antropológico.

Algunas fotos con mis compañeros del curso de Cine Documental



Una clase práctica de cámara cine en exteriores impartida por Julio Recio



Foto de una práctica de rodaje en plató de uno de los compañeros en la que usamos travelin



Clases práctica de cámara en exteriores

Y digo mi terreno porque en todo momento tenía claro que no estaba allí para hacer cine, sino antropología audiovisual. Mi identidad profesional, ya establecida antes de inscribirme en el curso, se acabó de solidificar allí. De este modo, la primera práctica consistió en hacer un retrato audiovisual que personalicé en la figura del escultor Juan Moral, quien tenía una serie de tres autorretratos. Unos autorretratos en piedra sobre bastidor que me sirvieron como hilo conductor para relatar su historia personal y sobre todo la de cómo inciden las experiencias vitales en la forma en que un artista se autorretrata. Lo titulé *Retratando un autorretrato* (2010). En la segunda práctica, que estaba condicionada por el uso de cámaras de tipo DSLR, hice una recuperación de unos de mis trabajos de Sociología en forma de ejercicio de semiótica urbana, apoyándome en los trabajos del urbanista Kevin A. Lynch (1998) y la teoría semiótica de Roland Barthes (1985). Consistía en una propuesta de interpretación de los símbolos del espacio urbano a través de los carteles de los comercios como marca, no solo del paso del tiempo, sino del cambio cultural entre lo que suponían los negocios tradicionales y lo que suponen los de los

negocios modernos en el madrileño barrio de Universidad, más conocido como Malasaña. Se trataba de hacer una lectura semiótica sobre el paso de la madera al neón, siendo estos materiales los símbolos que condensan el cambio de significados. Es por esto por lo que lo titulé simplemente *28004*, número representativo del distrito postal del barrio.

Primeras prácticas en la Escuela TAI en el curso de cine documental

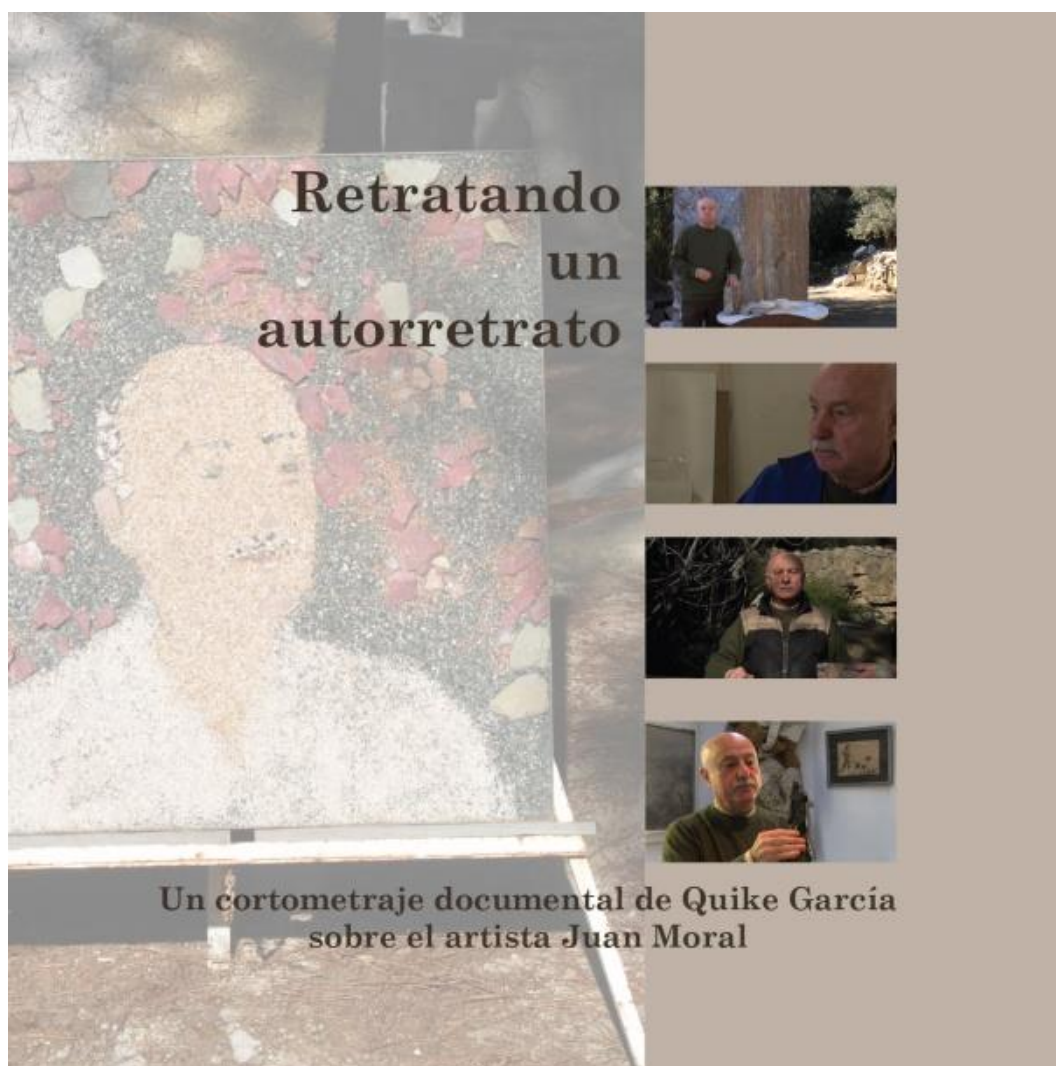


Imagen de la carátula del audiovisual



Foto del equipo de trabajo de mi primer trabajo, compuesto por orden de izquierda a derecha por Natalia Román (Ayudante de Dirección), yo, el artista Juan Moral, Alex Godard (Runner) Hélène Ballis (Cámara) y Lara Capeáns (Sonido)



Fotograma de 28004



Equipo de trabajo de mi segunda práctica

Ambos ejercicios fueron mis primeras experiencias manejando la narración audiovisual y pese a ser cortos, de cinco minutos ambos, supusieron un esfuerzo considerable y resultaron una experiencia gratificante. Guardo especial recuerdo tanto del proceso de planificación y de los primeros pasos al pergeñar la idea, como de la complejidad de llevarla a cabo en los rodajes, sin olvidar las muchas e intensas horas empeñadas en aprender a editar mediante el derroche de grandes dosis de paciencia. El resultado, pienso, valió la pena.

En mi última práctica, ya más compleja y global en términos de aprendizaje, de demostración de destrezas adquiridas durante el curso, e incluso en términos de trabajo de investigación previa, me decanté por una temática social y de actualidad. En aquel momento había trascendido a la prensa la noticia del secuestro de recién nacidos en hospitales madrileños. Escogí este tema no movido por lo novedoso o lo impactante, sino más bien por poder ofrecer una visión distinta y más cercana a mis fines de investigación. Quería enfocar el tema de manera diferente, mostrar otra forma de contar las historias. Con el título *Una*

foto de familia (2011), retraté el suceso vivido hacía más de treinta años por una mujer a la que presuntamente le habían robado un hijo bajo la excusa de la defunción en el parto en una clínica de Madrid. Un caso muy similar al de muchas mujeres, sobre el cual, a las propias afectadas les costaba mucho elaborar un discurso claro. Estos traumáticos hechos acontecidos en el pasado iban adquiriendo relevancia gracias a los medios de comunicación, en los que se estaban dando casi diariamente noticias sobre casos recientemente descubiertos. Unos sucesos nada excepcionales que crecían hasta convertirse en epidemia a medida que se aportaban nuevos datos, confesiones de complicidad en la fechoría y, sobre todo -en algunos casos-, el testimonio de padres que habían confesado a sus hijos el haberlos comprado en alguna de estas clínicas, no solo de Madrid, sino de toda España.

Los casos que traté de cerca fueron complejos, y este proceso estuvo precedido de muchas más entrevistas y charlas informales que de jornadas de grabación para el resultado final del proyecto. A decir verdad, toda la planificación previa, y la estética -*el blanco y negro*- que perseguía se vieron mermadas por causa de una baja de última hora, que me llevó a terminar el cortometraje de manera más abrupta de la deseada. Desde el principio entendí que este tema tenía que ser abordado por mujeres pues, aunque el robo afectaba a todo un núcleo familiar, ellas, como portadoras de la función reproductiva sentían con el tiempo un vacío del que querían hablar. En las varias entrevistas que realicé con representantes de asociaciones, tanto hombres como mujeres, y tanto con hijos robados como con madres robadas, me di cuenta de que las mujeres transmitían mejor esta historia. Esta revelación la tuve con la que iba a ser en un principio la protagonista. Una chica joven de unos 30 años que en ese momento era ya madre, y quien me contó durante varias entrevistas lo que para ella había supuesto darse cuenta desde pequeña que era adoptada y que al tratar de buscar información se le negaba por parte de sus supuestos padres.

El tesón de esta mujer le dio fuerzas para seguir buscando, y aún sin la ayuda de sus padres pudo encontrar pruebas que le llevaron finalmente a conocer su historia. Una historia que podría haber recogido en forma de una etnografía clásica, o como una Historia de vida “clásica”, pero me sobrevino en el

momento en yo estaba empeñado en realizar este tipo de trabajos en formato audiovisual y aunque conservo los datos y las notas nunca los he usado como tal. Y nos los usé, porque para hacer una narración audiovisual no solo necesitas el trabajo de investigación previo y las notas clásicas del cuaderno y las grabaciones de la grabadora..., necesitas también tener los datos grabados en formato audiovisual.

Durante la realización del trabajo previo, además de establecer una relación de confianza, siempre se explicitó que el fin era grabar en vídeo una entrevista para editarla y tener como resultado la vivencia de dos mujeres, cada una contando la historia desde su lado del problema. Las redes sociales me ayudaron mucho a la hora de iniciar la investigación, de conseguir contactos y de poder sacar documentación para informarme y hacer avanzar el trabajo. Desde aquel momento tuve claro que usar este tipo de herramientas digitales como soporte para la investigación era más que necesario, por no decir esencial, para poder avanzar. Y sobre todo, que las herramientas audiovisuales son perfectamente compatibles con las técnicas clásicas, perfectamente complementarias y hasta casi imprescindibles. Más aún, en los tiempos en que nos hallamos, muchos de estos colectivos están en contacto por medio de las redes sociales y de conexiones de grupos en red. Esta vinculación virtual facilita la organización y el contacto, ya que la distancia espacial que existe en muchos casos, se elimina y facilita los flujos de información tal y como señala Lévy (1999) cuando relaciona el carácter de lo real y lo virtual, como sentidos no opuestos.

Desde hacía años conocía a una mujer cercana a mi entorno familiar que recientemente había empezado a sospechar que ese primer hijo del que siempre hablaba como *“el angelito que se había ido al cielo”* y al que nunca había enterrado, probablemente no había tenido tal fin. La historia que algunas mujeres y sus familias comenzaban a contar públicamente era muy similar a la suya. Incluso su hijo pequeño fue quien empezó a animar a su madre a que indagase en esa vieja historia de la que se hablaba en casa, pero sobre la cual no se profundizaba por miedo a descubrir la realidad, como en muchos de los casos similares. Así que yo le propuse como una forma de empezar a hacer camino que

contásemos esta historia o que por lo menos me la contase a mí frente a la cámara. No sin recelo y midiendo mucho la confianza comenzamos a hablar poco a poco del asunto.

Con la mujer más joven, en el caso que mencionaba con anterioridad, el contacto desde el principio y sin conocernos fue más directo y fluido. Me dio muchos detalles privados que me sirvieron para enfocar el proceso de investigación. Pero en el momento clave se echó a un lado. Quizá la presión del momento, la situación familiar, o el temor de sentarse ante la cámara y contar todas aquellas confesiones que ya me había hecho, le suponían un trago demasiado amargo. El resultado fue que no se pudo finalmente grabar su historia. Por el contrario, el *rappport* con la mujer de más edad fue *in crescendo*, hasta tal punto que se terminó involucrando en una búsqueda personal, que incluso le llevó a entrar en contacto con asociaciones, y yo -en cierto modo- la ayudé a realizar algunos de estos trámites. Este proyecto me enseñó más cosas de las que creía en un primer momento; desde cómo saber abordar los contratiempos o renunciar a los presupuestos iniciales, a continuar e impulsar los proyectos y de cómo se también se puede ayudar a la gente haciendo trabajo audiovisual, con fines y propósitos distintos a los que dictan el estilo de los medios de comunicación. La proximidad de la mirada antropológica, la relación de mutua confianza que hay que establecer con nuestros informantes permite con frecuencia la consecución de esa pequeña reciprocidad que nos permite devolver algo de lo mucho que recibimos.

Dediqué solamente dos jornadas de grabación en los tres meses que duró este proyecto (recuérdese que formaba parte de un trabajo práctico para un máster de técnica audiovisual de corte cinematográfico) y para el que preparé un buen número de documentos, dossiers, presupuestos, guiones, escaletas, planes de producción y distribución, y recopilé abundantes y detalladas fuentes documentales. Incluso redacté una pequeña sinopsis, hice la música y diseñé la carátula del DVD con el fin de poder mostrarlo al finalizarlo. Lo edité por completo en unas 10 horas de trabajo, un record para aquel tiempo, pues no llevaba muchos meses familiarizado con la mecánica y la destreza en el manejo del programa informático de edición digital. Empezaba a vislumbrar que hacer

historias de vida en formato audiovisual era una opción muy potente que había que explotar en Antropología. Y lo mejor de todo es que me gustaba el resultado.

Proyecto fin de curso de la Escuela TAI titulado *Una foto de familia*



Imagen de la caratula del audiovisual



Foto de la familia Conde Moreno, y en la que yo ví el hueco que me inspiró a titular el cortometraje de esta manera



Mila en uno de los momentos de la grabación

Cuando presenté el trabajo recibí buenas calificaciones y buenas apreciaciones por parte de mis profesores y también de mis compañeros. También las recibí de tribunales externos de los que formaban parte jóvenes documentalistas de reconocida trayectoria a los que yo admiraba, y otros profesionales del mundo de la televisión. Pero todo esto no me hizo sentir mejor que la sensación de saber que había alcanzado mi propósito de hacer

investigación antropológica con medios audiovisuales, y de estar ante un camino por comenzar, consciente de que no iba a ser ni recto, ni sencillo.

El verano siguiente me decanté por entrar a trabajar en algo distinto, quizá impulsado por este espíritu antropológico por conocer lo que hay en los márgenes y documentarlo en formato audiovisual. Me ofrecieron trabajar como educador de jóvenes en un centro para el cumplimiento de medidas judiciales. Yo conocía la experiencia de Acheró Mañas, director de la premiada película *El Bola* (2000), quien en 1997 ya había hecho un cortometraje documental, *-Cazadores-* donde retrataba la vida de algunos jóvenes y adolescente de Carabanchel, entre los que había alguno que había estado en centros de menores. Un crudo retrato de los experimentos de caza de los niños de barrio quizá excesivamente “cinematografiado” para ser un trabajo de corte documental. Seguir esta estela me empujó a mirar desde dentro, desde el otro lado, para conocer de primera mano otras experiencias vitales, otros lugares y otras formas de abordar la educación.

La experiencia fue buena, intensa y con momentos de verdadero agotamiento, pues lo que parecía algo temporal se alargó un poco más de lo normal. Lo bueno y reseñable para este contexto, es que tuve la oportunidad de llevar a cabo talleres de visionado de cine documental como proyecto educativo. Resultaron ser muy instructivos tanto para los jóvenes como para mí. Y fue al filo del invierno cuando conseguí hacer un taller práctico de documental con solo tres de jóvenes del centro como premio a su esfuerzo, a sus buenos resultados académicos y a su buen comportamiento en el cumplimiento de la medida. Este logro no fue solo mío sino también de la directora del centro, quien además de animarme a hacer la propuesta formal intervino para reunir los numerosos permisos necesarios. Así comenzamos a dar forma al proyecto *Así se hizo...*, una especie de *making of* sobre un grupo de teatro de un centro de medidas contiguo. En este centro de corte más experimental y dirigido a casos más específicos de adicciones y enfermedades mentales, se usaba el teatro como terapia. Los educadores estimulaban la creatividad como una forma de enfrentar los problemas de las chicas y chicos jóvenes internados. Todo acabó saliendo adelante a pesar del cierto revuelo normal de la edad de los participantes, los

nervios de enseñar a los chicos a grabar en modo de observación, el armar un dispositivo para hacer las entrevistas a los jóvenes y a los educadores sobre cómo preparaban la idea, el guión, los diálogos o la selección musical... etc.

Proyecto educativo con jóvenes



Los jóvenes preparando la obra de teatro con los monitores



Durante uno de los ensayos

Trabajábamos a nuestro ritmo, y mientras ellos ensayaban, nosotros les grabábamos. Tratábamos de intervenir lo mínimo, solo observar al principio, y después fuimos modelando los tiempos. Pidiendo momentos para realizar las entrevistas, para que nos contasen frente a la cámara cómo estaba siendo la experiencia. Luego lo editamos en una pieza de unos diez minutos en la que resumimos el proceso de forma explicativa y del modo más creativo que los chicos encontraron. A mí me interesaba hacer lo que ellos quisiesen hacer y dejarme llevar por su ingenuidad audiovisual. La experiencia fue realmente muy buena para todo el grupo, y se expuso públicamente en el certamen de navidad tras la representación de la obra, como un conjunto de dos actos. Lástima no poder continuar realizando proyectos de este corte y contenido educativo. No desde la perspectiva de hacer solamente *Historias de vida* de relato múltiple con una perspectiva distinta, sino más bien por usar el audiovisual como herramienta educativa.

Tras este periplo y casi con la maleta hecha para ir a grabar a Sudamérica, en un proyecto en el que finalmente no me enrolé de lleno, llegó el mes de febrero de 2011 y volví recibir una de esas llamadas de José C. que sin quererlo, lo cambian todo. Me comentó que al profesor Lisón Tolosana lo iban a nombrar *doctor honoris causa* por la Universidad de Murcia el día de la festividad de Santo Tomás de Aquino y me preguntó si le acompañaba a grabarlo. Hasta aquel momento solo conocía al profesor Lisón Tolosana como uno de los grandes antropólogos de España y a través de textos que había leído suyos por recomendación de algunos profesores durante la licenciatura. Así me enrolé de nuevo en una especie de *road movie*, no exenta de alguna aventura imprevista en el trayecto, pero con una nueva premisa frente a las anteriores experiencias: “...vamos a un acto solemne, así que agénciate un traje, una corbata y vente peinado... aunque solo sea para grabar.” Los antecedentes señalaban que decir que sí no iba a ser una mala experiencia.

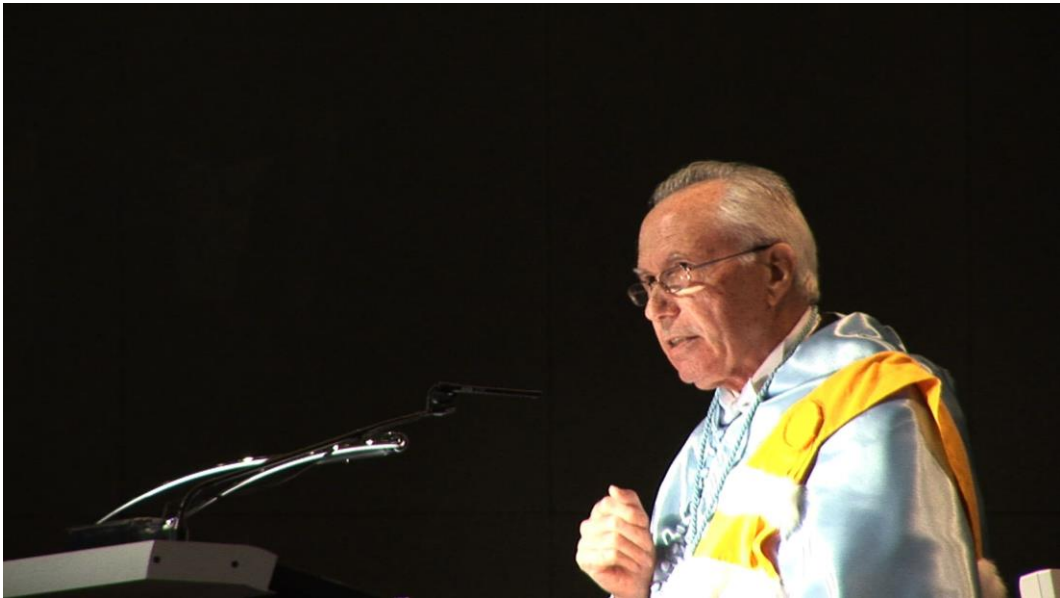
El día de grabación comenzó temprano por la mañana, a la hora a la que el profesor Lisón Tolosana y algunos de sus amigos –grandes nombres de la antropología- bajaban a desayunar en el hotel del centro de Murcia donde estábamos alojados, en la previa al acto ceremonial. Como en todo buen ritual,

este ha de estar pautado y reglado en los tiempos. Eso ya lo había aprendido en los trabajos previos, y lo había hecho. Esta vez no iba ser muy distinto, dado el contexto. En todo ritual, siempre hay un antes, un durante y un después. Así que desde “el antes” ya había que estar grabando lo que iba a suceder: los preparativos, los saludos en las llegadas, las primeras conversaciones... etc.

Nos pareció buena idea acompañar al profesor Lisón Tolosana hasta el lugar de la ceremonia y le propuse acompañarle en el trayecto en el coche hacia la universidad. Continué grabando todo lo que pude de este *tránsito* siendo consciente de que estos momentos son los de gran valor. Como la recepción por parte del Rector, y todo ese tipo de ceremoniales informales previos a la entrada formal, con desfile, al salón de actos donde se celebró la ceremonia, que es lo que no se suele ver habitualmente. También conocí en ese momento a Juan Ortín, profesor la Universidad de Murcia, quien generosamente me enseñó los sofisticados equipos de grabación y medios con los que contaban para grabar el acto y quien nos proporcionó más tarde una copia editada del mismo. Además, generosamente, nos guardó un sitio privilegiado en primera fila para poder grabar con nuestra cámara.

Asistir a este tipo de ritual académico fue auténtico privilegio y muy revelador en mi futura forma de ver no solo el mundo de la academia, sino también el mundo en general, y para reforzar mi ánimo de desarrollar la Antropología como disciplina clave para la vida. Recuerdo especialmente de aquel discurso la importancia que se daba al ser humano, a su modo de evolución y sobre todo la incidencia en la relación con la cultura, y de ahí la importancia que la Antropología concede a conocer estas relaciones. La experiencia de búsqueda vital y su relación con la Antropología son el medio para comprender las otras lógicas con las que opera el ser humano. Unas palabras alentadoras, precisas y sin lugar a duda acertadas que ya me dejaron cautivado. Quizá la puesta en escena también tuvo su parte de culpa.

Acto de homenaje al profesor Lisón Tolosana en la Universidad de Murcia



El profesor Carmelo Lisón Tolosana en un momento de la lectura de su discurso de investidura



Grabando durante el acto, fotografía de José C. Lisón



El profesor Lisón firmando libros tras el acto académico

El final de este ritual, como en todos, fue una situación de órdenes invertidos, de liminaridad, de salida de lo formal para caer en la recuperación de la normalidad. Yo me centré en seguir grabando siguiendo al protagonista, -sin perder detalle- y me di cuenta de que no era tan normal, como en un principio parecía. Sobre todo, al observar lo que sucedía frente la cámara de manera espontánea: el ver a un antropólogo tratado como una “rock star” a la que la gente pedía autógrafos y hacerse fotos. Era incesante el paso de personas que le traían para firmar y dedicar desde libros suyos, sobre todo algunos admiradores y alumnos, a papeles impresos con el discurso pronunciado en el acto, que se estaban repartiendo fuera del salón. Una visión que para mí, hasta ese momento, era algo impensable. Él lo tomaba con la naturalidad y respondía con la humana y tímida mirada de agradecimiento que le caracteriza en esos momentos, con la que incluso me miraba a mí, algo sorprendido –creo- mientras lo seguía con la cámara allá donde lo reclamaban. Así es cómo conocí al profesor Carmelo Lisón, rodeado de sus amigos y familiares, y de una comunidad académica que lo homenajeara y lo admiraba, pero a mí lo que realmente me impactó fue esa mirada tan humana.

Hasta aquí llegó mi jornada de rodaje, nos despedimos, y en vez de ir a la comida oficial, recogimos las cámaras y nos subimos al coche exhaustos. Ya en la

vuelta, camino a Madrid, conversando en el coche y rememorando anécdotas varias de la figura de Carmelo Lisón, se me propuso hacer una Historia de vida sobre él, pero no basada en la figura académica, ni sobre lo que se decía en sus libros. Si no tratar de capturar a través de entrevistas continuadas las anécdotas, los detalles y las historias detrás del gran constructo, y buscar más allá del personaje y del autor para encontrar a la persona. Eso sí, la única condición era que todo debía estar grabado en video, e ir siempre a las visitas con la cámara. Me pareció una idea excelente, y desde ese momento me ilusionó comenzar con el reto. Es en ese punto donde quizá arranca realmente la idea de este trabajo de tesis doctoral, es aquí donde empezó a tomar forma, incluso sin saber que lo iba ser.

De este modo y durante los siguientes meses, una tarde a la semana comenzamos a ir a casa de Carmelo Lisón a entrevistarle, a preguntarle y a escucharle hablar sobre su vida. Las primeras sesiones se centraron en los recuerdos de su infancia, en la Puebla de Alfindén, su pueblo. De las primeras épocas de estudio en el pueblo, de los maestros que le marcaron y de cómo llegó a estudiar Historia en Zaragoza. Las siguientes sesiones, en las que fuimos estableciendo más confianza empezamos a hablar de sus viajes por Europa, de la inquietud por buscar el significado de la Antropología, por Alemania, Francia y finalmente Inglaterra. De este modo las entrevistas se hacían cada vez más interesantes y los temas más profundos, con mayor carga de significado en lo relativo a la importancia de la Antropología a la que Carmelo Lisón ha dedicado gran parte de su vida. Con el paso del tiempo y el crecimiento del metraje digital fuimos avanzando, ganando cada vez más confianza y entrando en temas estrella, como la decisión de estudiar Galicia, o cómo se comenzó a dar forma a la Antropología académica en España. Seguimos avanzando en recopilar datos audiovisuales mientras me sentía muy afortunado de escuchar estas historias de viva voz, y sobre todo de poder grabarlas. La labor que hacía José C. Lisón al preguntarle, no solo por la confianza de la relación familiar, sino además por haber tenido la oportunidad de haber compartido y conocer muchas de las situaciones fue clave en este arranque. Él sabía qué preguntar para seguir

indagando en una dirección. Yo fui tomando nota y aprendiendo a su vez de todos estos detalles.

Distintos momentos de grabación en casa del profesor Carmelo Lisón



Fotogramas en distintos momentos de entrevistas en casa del profesor Carmelo Lisón



Fotogramas en distintos momentos de entrevistas en casa del profesor Carmelo Lisón

En muchas de estas sesiones comenzó a acompañarnos Raúl Fernández San Miguel, que en aquella época se encontraba terminado el grado de Antropología, pero cuya destreza y desenvolvimiento con la cámara y otras tareas de la producción nos fue de gran ayuda. Con el tiempo, y habiendo avanzado en el proyecto, lo que se extendía casi más que las sesiones de grabación, eran las conversaciones de post-grabación. Comenzamos a compartir

alguna cerveza, con la excusa de continuar la charla de la que todos disfrutábamos, pero una forma más informal. Y aunque seguíamos escuchando con atención, es también cuando el profesor Lisón Tolosana aprovechaba para preguntarnos, para conocernos, y para animarnos en el trabajo de avanzar en el estudio y el interés por la Antropología.

Sabíamos que esos supuestos recesos eran muy interesantes y también formaban parte del trabajo. Por lo que, lejos de apagar la cámara, decidimos con acierto darle la vuelta y testimoniar de algún modo nuestra presencia. Pues nosotros también estábamos allí. Así llegamos hasta el verano y decidimos dar un primer parón a las grabaciones condiciendo con el momento de tratar la cuestión de la importancia del uso de medio audiovisuales en el trabajo de campo. En una de estas últimas sesiones fue cuando salieron a relucir en la conversación, la existencia de material audiovisual del pasado y la necesidad de recuperarlo y digitalizarlo. Finalmente, tras rebuscar un rato apareció el tesoro. De diversos cajones fueron emergiendo algunos de los viejos carretes de 8 milímetros y Súper 8, que contenían grabaciones realizadas en los trabajos de campo en los distintos lugares la geografía española y en otros lugares del mundo. Enfilé el verano con la idea en la cabeza de ver y sobre todo también de poder recuperar y tratar de digitalizar esos archivos con el fin de conservarlos.

A la vuelta del verano y hasta los últimos meses de ese año me dediqué a investigar paralelamente en cómo digitalizar los carretes del valioso archivo de Carmelo Lisón. Uno de mis profesores de la escuela de cine y gran amigo, Jean Castejón, andaba a vueltas con volver a recuperar el Súper 8 que ya había desarrollado en su juventud en Francia. Así, tras indagaciones varias dimos con una novedosa fórmula para digitalizar con mayor calidad a lo que se hacía anteriormente con los clásicos métodos de grabar lo proyectado en la pared. El profesor Lisón Tolosana fue el primer interesado y el primero en aportar sustento económico para hacernos con los materiales necesarios. Así, con sumo cuidado nos llevamos una caja llena de rollos, algunos grandes y otros pequeños, y comenzó el proceso de digitalizar con sumo cuidado las imágenes del pasado capturadas por la mirada y el ojo de Carmelo Lisón en su trabajo de campo. Joyas visuales, restos del pasado de una España que existió y que en muchos casos se

mantiene en el tiempo pese al cambio. Descubrí cosas conocidas y otras que nunca había visto antes ni sabía que podían existir. Más tarde aparecieron una segunda tanda de rollos, incluso una tercera más pequeña que finalmente digitalizamos. También aprovechamos este periodo para digitalizar otros trabajos que Carmelo Lisón y sus alumnos habían recogido en VHS los años posteriores, hacia la década de 1980, cuando apareció esta nueva tecnología que sustituyó a la anterior, y donde además encontramos un material de gran valor.

La cámara de Carmelo Lisón y algunos rollos de película



Fotografía de José C. Lisón usada en su artículo El hombre de las cámaras



Fotograma de las bobinas del profesor Lisón digitalizadas

Durante el año 2012, continuamos realizando sesiones de grabación y comenzamos a tratar temas distintos, como los viajes de Carmelo por el mundo dando conferencias y difundiendo el conocimiento antropológico. Nos habló de

su gusto por la literatura y el arte, y la aplicación del análisis de estas disciplinas para entender cómo se configuraba su manera de hacer y entender la Antropología. Fuimos poco a poco comprendiendo también su forma de aprehender el mundo, de interpretarlo y de contarlo en sus libros y conferencias. Un modelo de análisis preciso y riguroso que engancha cuando lo lees, pero que de voz propia transmite una mayor emoción, si cabe. Poco a poco y de esta manera fue como seguimos avanzando en nuestro proceso de investigación. La Historia de vida tomaba cuerpo y descubríamos nuevas formas de explorar y avanzar en este sentido cuando reflexionábamos sobre el material generado.

Fue en este tiempo también cuando se me abrió la posibilidad de colaborar en el proyecto de la Fundación Humanística Lisón-Donald.. Así que también comenzamos a viajar a la Puebla de Alfindén, lugar natal del profesor Lisón y donde se ubica físicamente la Fundación, para grabar con regularidad distintas reuniones y actos, además de aprovechar para grabar entrevistas en un contexto distinto a la casa de Madrid. Cada vez que hablábamos allí, se refería a otros lugares y momentos de su vida, por lo que vimos una oportunidad de contextualizar y enriquecer su discurso visualmente y de localizar espacialmente al personaje en uno de sus marcos de referencia. Todo un lujo que poco a poco se fue normalizando, la confianza había incrementado y esto se refleja en el tipo de material que se iba grabando.

Grabaciones de la Historia de vida de Carmelo Lisón



Carmelo Lsión en conversación con Betriz Callén, bibliotecaria y directiva de la Fundación

Este mismo año tuve la oportunidad de viajar con José C. Lisón a la Universidad de Bayreuth, en Alemania, para impartir un curso de verano de una semana, sobre técnicas de investigación social con medios audiovisuales. La invitación a este curso por parte del profesor Bernt Schnettler fue una experiencia más que satisfactoria en la que pude comprobar de primera mano el interés mostrado por alumnos y profesores en relación a los temas que expusimos. Básicamente, el contenido estaba en relación con la forma de trabajo y las experiencias anteriormente relatadas. Tanto del trabajo de campo en Plan como del inicio de construcción de la Historia de vida de Carmelo Lisón y la recuperación de sus materiales sirvieron de ejemplos reales para respaldar la teoría. En este tiempo, la idea de la tesis ya me rondaba, pero más enfocada hacia el cambio cultural en distintas generaciones de músicos rock.

Bayreuth Summer School



Una de las primeras sesiones en las que José C. Lisón explicaba la fotografía de Bill Owens con análisis antropológico.



Foto de grupo con algunos de los asistentes al curso

Esta idea que estaba propuesta en firme, y que también se iba a realizar con medios audiovisuales estaba muy en sintonía con mis experiencias personales y con mi mundo de relaciones personales, dada mi condición de músico. La idea era hacer una comparativa entre las distintas generaciones viendo las pautas que se han mantenido y las nuevas que aparecen con los cambios culturales en un análisis antropológico. Analizar símbolos, rituales y patrones de comportamiento y reproducción de la cultura del rock española resultaba también interesante. Yo veía esta posibilidad factible, conozco a varias generaciones de músicos que me podían explicar frente a cámara, a través de entrevistas en profundidad y de indagar en sus trayectorias vitales, sus opiniones y sentimientos. Dediqué algo de esfuerzo en esta planificación, en buscar lecturas, investigaciones de este corte y también en conectar con amigos, conocidos y otros contactos de la red para hacer entrevistas. Este tema finalmente no ha sido el elegido y quizá se debió a que no me vi con la suficiente fuerza para investigar algo demasiado cercano, aunque no descarto hacerlo en el futuro.

Cuando corría ya el año 2013, con mucho material avanzado en la Historia de vida de Carmelo Lisón, y con la vista puesta en nuevos proyectos, empezó a tomar cuerpo la idea de dedicar la investigación del proyecto de tesis al trabajo de campo realizado. En este tiempo además de terminar de digitalizar los archivos de 8 milímetros y Súper 8, José C. Lisón llevaba un tiempo digitalizando las fotos de Carmelo, con el doble objetivo de preservarlas en formato digital y poder así guardarlas en el archivo de la Fundación. Eso también permitiría poder usarlas en futuras ediciones audiovisuales. Reflexionando sobre el trabajo realizado empezamos a pensar en la posibilidad de comenzar a editar material de lo ya grabado hasta el momento, no como una forma de finalizar la Historia de vida, sino más bien, de ir dando forma a una parte del extenso material. Con la vista puesta en este objetivo comenzamos a repetir muchos de los temas grabados con anterioridad en distintas localizaciones, y también visionamos con el profesor Lisón Tolosana la digitalización de las películas, con lo que él comenzó a recordar nuevas anécdotas que no habíamos grabado todavía.

Todo este material nos dio nuevas posibilidades de recoger datos audiovisuales y cruzarlos con otros del pasado. En ese periodo había visionado el montaje sobre la entrevista que Ricardo Sanmartín había hecho anteriormente y que tituló *Carmelo Lisón. Imagen y palabra para una historia de la Antropología española*. Estaba grabada en el marco incomparable de la Real Academia de Ciencia Políticas y Morales de la que el profesor Lisón es miembro. Recoge este montaje también otras experiencias compartidas con el profesor Lisón en distintos lugares como la UIMP, la Puebla de Alfindén y otras reuniones de Antropología celebradas por iniciativa de este. El audiovisual del profesor Sanmartín es una interesante exploración sobre el trabajo de Carmelo Lisón que nos abrió la puerta a realizar un nuevo montaje centrado en resaltar de la importancia del uso de medios audiovisuales en su trabajo de campo como antropólogo y docente.

Fotogramas del audiovisual de Ricardo Sanmartín sobre Carmelo Lisón



Ricardo Sanmartín entrevistando a Carmelo Lisón

Coincidiendo con el reconocimiento que el festival de Espiello quería brindar a Carmelo Lisón mediante el premio Señal d'Onor, decidimos preparar un montaje de unos 15 minutos para el acto. La gran cantidad de material y la calidad del mismo, terminó por darnos como resultado un montaje de una hora de duración centrado esencialmente en el material fílmico del profesor Lisón Tolosana al que titulamos: *Carmelo Lisón y el desarrollo de la Antropología Visual en España* (2013). Este trabajo que hicimos a cuatro manos José C. y yo, también contó con la asistencia de Raúl Fernández San Miguel, quien como ya he citado nos había ayudado en las sesiones de grabación. En el mes de abril presentamos el montaje en el acto de apertura del festival coincidiendo con la entrega de la distinción, lo cual recogieron los medios locales, comarcales y regionales en los diarios del día siguiente. Esta película la llevamos también un mes después a las IV Jornadas de la asociación Antropológica Sierra de San Vicente, de la mano

de su organizadora Paz Gatell, donde hubo una presentación y un coloquio posterior.

Estreno en el festival de Espiello

72 | Cultura

Diario del Alto Aragón / Sábado, 20 de abril de 2013

Espiello homenajea a Carmelo Lisón, padre de la antropología visual

La muestra documental reivindica en su inauguración el patrimonio de los pueblos

INMACULADA CASASNOVAS

BOLTAÑA. Con la inauguración de la exposición de cuadros de arena "Sobrarbe en la mirada", los alumnos del Centro Ocupacional de Boltaña, gestionado por Atades Huesca, volvieron a participar un año más en Espiello, con una colección de veintiocho obras que captan diferentes rincones de esta comarca pirenaica. El Palacio de Congresos de Boltaña volvió a reunir a numerosos cinéfilos a la hora de subir el telón del festival. Fue el presidente de la Comarca de Sobrarbe, Enrique Campo, el encargado de inaugurar Espiello, "el mejor espejo para que los documentalistas exhiban sus trabajos". Campo valoró la calidad de la programación, dirigida a todos los públicos, y elogió el trabajo de la organización y del equipo de voluntarios que conforman la Comisión Permanente.

La Sección Mayestros estuvo dedicada en la tarde de ayer al padre de la moderna Antropología Social en España, el aragonés Carmelo Lisón Tolosana, quien estuvo acompañado por los directores

del audiovisual titulado "Carmelo Lisón y el desarrollo de la Antropología Visual en España", dirigido por José Carmelo Lisón Arcal, Raúl Fernández San Miguel y Enrique García Pérez. Este trabajo recupera y edita parte de los materiales audiovisuales grabados por Carmelo Lisón Tolosana en las décadas de los años 60 y 70.

a los que el protagonista se refirió como sus "iniciales titubeos cinematográficos que rodé hace más de medio siglo. La deficiencia con respecto a lo que se verá en el festival es inmensa". Lisón Tolosana constató su agradecimiento por "la atención y la distinción" que le brinda Espiello, "un festival que ha logrado un merecido prestigio internacional". Recordó los primeros pasos en este mundo cuando salía a pueblos de Gal y de otros lugares de España una cámara y un magnetófono que pesaba bastante. Su slasmo era tal que "quería c todo lo que veía, imágenes e sivas de la alegría de vivir, d frimiento y del mal".

Defendió la necesidad de coger el patrimonio cultural de los pueblos para que la gente cómo vivían sus antepasados porque todo cambia rápidamente. En el lenguaje, por ejemplo, hay muchos vocablos que en los pueblos que no figuran en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE). "Queremos dejar que desaparezca la riqueza, máxime cuando en unos tiempos en los que tiende a la homogeneización queremos entender y valorar los modos de vida".

Hoy, la programación dará a las 11,30 horas la película "Cachimalla", y los premios del concurso Chiquiespiello. En la mañana se presentarán los trabajos realizados por el grupo "La clica del Cine Rígido por el CRAI" y "Molino de aceite del CEIP La Nueva" dedicada a la Sección



Carmelo Lisón Tolosana, segundo por la izquierda, con los directores del audiovisual y el presidente de la Comarca de Sobrarbe. I.A.

Noticia del Heraldo de Aragón sobre el homeje a Carmelo Lisón

En el viaje de vuelta en coche de esta presentación, recuerdo plantearle ya en firme al profesor Carmelo Lisón –en una larga charla– mi deseo de hacer la tesis con los datos recabados para su Historia de Vida, lo que él también vio como una buena idea y me animó a avanzar en su desarrollo. Además, me recordó que en una de las primeras entrevistas grabadas que hicimos contaba, cómo en los inicios de la investigación en Galicia su propósito era hacer Historias de vida, y además hacerlo sobre los distintos tipos de brujas, *bruixas*, meigas y *curandéiras*, que había recogido en una de sus monografías sobre Galicia, con el propósito no de hacer un ejercicio similar sino más bien de ver cómo era la clasificación y la tipología, algo que luego cambió.

Hacia finales de este mismo año el profesor Lisón me invitó a participar junto a él mismo, y con José C. Lisón y otros profesores de Antropología, en las Jornadas de Otoño –celebradas en la localidad de Pozoblanco- y patrocinadas por la Fundación Ricardo Delgado Vizcaíno. La temática general estaba enfocada en la Antropología cultural y los Medios Audiovisuales. Además de poder mostrar nuestro trabajo, estos viajes con el profesor Lisón nos eran muy valiosos para seguir grabando, para seguir generando datos para la Historia de Vida.

Jornadas de Otoño de 2013 en Pozoblanco



En un momento de la presentación sobre el trabajo del Profesor Lisón con medios audiovisuales y su proceso de recuperación

El año 2014, con el objetivo de prestar el necesario impulso a esta tesis doctoral comencé a ordenar y dar forma de análisis al material recopilado, además de buscar nueva información, pero sin dejar de interrumpir las sesiones de entrevista y viajes para seguir grabando al profesor Carmelo Lisón. Hemos continuado grabando en los siguientes años el desarrollo y la consolidación de la Fundación. Documentando las jornadas de estos últimos años en las que han participado muchos de los grandes representantes de la Antropología en España, abriendo la puerta de esta disciplina a cualquiera que sienta curiosidad por conocerla. Podría dar mil y un detalles más de lo que han supuesto estos últimos cinco años de seguimiento a Carmelo Lisón, pues el material generado ha sido muy extenso y cargado de información y contenido sustancioso como para hacer

un análisis profundo. Cerrar una Historia de vida no es una tarea fácil, y más cuando la riqueza del personaje permite continuar indagando sobre las distintas vertientes de su vida. Es por esto por lo que esta investigación no está concluida y aún quedan varios hitos por los que pasar. Digamos que hay cosas que aún han de ser grabadas, y por tanto, documentadas con la cámara. La predisposición del profesor Lisón sigue siendo la de continuar mientras se sienta con fuerzas. Y es incluso él mismo quien quiere aún revisar ciertas de las cosas hechas, y también empezar con algunas nuevas. Esperemos que sea así y se pueda avanzar y completar la línea de tiempo. En una investigación de este tipo es el investigador quién tiene la decisión de cerrarla, de crear un texto, una monografía o un audiovisual para dar su interpretación de lo que ha observado, recogido y analizado, para dar su particular visión de lo que es la vida de otro. Pero también hay que negociar y ver los plazos y los tiempos y sobre todo que quien es protagonista se sienta lo más cómodo posible.

Jornadas de la Antropología en la Puebla de Alfindén



Una de la exposiciones presentada junto a José C. Lisón



Foto de la clausura tras la conferencia del profesor Lisón



Foto de grupo de los participantes

En todo este tiempo, además de la Historia de vida de vida de Carmelo Lisón, ha habido otros trabajos paralelos, de un corte similar, aunque no tan en profundidad, que me han permitido ahondar en las distintas técnicas para desarrollar la Historia de vida en formato audiovisual. Es así que hace unos años conocí de la mano de Raquel –mi compañera de la vida- la interesante historia sobre la figura de su bisabuelo, Don Juan Cabré Aguiló. Uno de los más grandes arqueólogos de España, quien además de ser el valido del Marqués de Cerralbo y por tanto su arqueólogo de cabecera, fue una eminente figura de esta disciplina también en el resto de Europa. La Historia de Juan Cabré encierra para mí un valor especial, un trabajo que, si bien podía haber sido la base de este proyecto, llegó bajo otras condiciones. En la elección de hacer una Historia de vida sobre un personaje que está y otro que no está, bajo mi punto de vista es mucho más interesante hacerlo sobre el que uno tiene la oportunidad de trabajar de forma activa con él. Además, con la experiencia de trabajo con el profesor Lisón he aprendido cosas que seguramente en el futuro podré aplicar a otros proyectos.

Fotos de las entrevistas con Enrique Cabré



Entrevistando a Enrique Cabré hijo de Juan Cabré en el poblado de íbero de San Antonio en Calaceite (Teruel)



Enrique Cabré en el Museo Juan Cabré junto a algunos copiones de cuevas



En un acto de homenaje a Juan Cabré

Pero lo que sí he hecho es empezar a recabar algunos datos en la medida de lo posible en estos últimos años. Sobre todo, y dado que las personas somos contingentes y caducas en el tiempo, en los últimos años de vida de Enrique Cabré, y animado por su hijo Quique y su nieta Raquel comencé a realizar algunas entrevistas y pequeños viajes con él, pues era el único superviviente que había convivido con su padre y había visto el trabajo arqueológico de primera

mano, e incluso participado en el mismo. Juan Cabré, además de haber sido director del Museo Antropológico, del CESIC y conservador del museo de Ciencias Naturales, entre otros cargos públicos, fue el catalogador de la colección privada del Marqués de Cerralbo. Incluso vivió en el palacio durante la Guerra Civil con su familia, y es bien conocido por su faceta de introductor de la fotografía como formato documental en la Arqueología. El propio Cabré, en muchas de sus fotografías y haciendo uso de la escala antropométrica, fotografió a sus hijos, Araceli -su continuadora- y Enrique, junto a piezas que iban saliendo de las excavaciones en distintos puntos de la geografía.

Esta interesante historia que me toca por el lado familiar, me ha llevado a comenzar una investigación en la que ya cuento con distintos voluntarios entre los que se encuentran distintos expertos en la materia, desde catedráticos e investigadores de diversas universidades e instituciones, a familiares y miembros de asociaciones de amigos de la Arqueología dispuestos a *re-construir* en conjunto, entre todos y frente a la cámara, la Historia de vida de Juan Cabré. Un ejercicio a la inversa para la Historia de vida clásica que seguramente lo sea a través de las vivencias que otros conocen del personaje y puedan compartir. Una especie de ejercicio retrospectivo de Historia de vida de relato múltiple. Pero, aunque sea un proyecto para el futuro ya está iniciado y tiene datos audiovisuales y planificación de investigación previa que me han ayudado a la hora de recoger este compendio metodológico sobre medios audiovisuales e investigación antropológica.

En el marco de esta indagación sobre la figura de Juan Cabré, apareció un singular personaje al que también estuve grabando hace algún tiempo. Una llamada telefónica a la familia fue el detonante para arrancar con un nuevo carácter: "Emilio el guía". Emilio Moreno Foved fue durante años el guarda de la Cueva de los Casares en la provincia de Guadalajara. Una de las cuevas que Juan Cabré había datado en los años 30 del siglo pasado en los momentos previos a la Guerra Civil, y que había sido de gran importancia por los grabados que en ella se hallan. Emilio, que recibió el cargo de manos de su padre y éste a su vez del suyo -quien fue quien trabajó con el propio Cabré-, dedicó su vida entera a la cueva. Este hombre de noble y seco carácter sabía más sobre ésta y sus secretos que la

mayoría de los estudiosos de distintas universidades del mundo que habían pasado por ella. La cueva no era parte de la vida de Emilio sino más bien su propia vida. Hacer una historia de la vida de cueva tenía que incluir a Emilio, pero era más fácil hacer una historia de vida sobre Emilio.

Fotogramas de las grabaciones con Emilio, el guía



Explicando los grabados en la cueva



Emilio el guía

La llamada traía una invitación de Emilio, a quien iban a jubilar de su cargo con gran pesar de su corazón. Todo era, según su parecer, era por una decisión política de esas que no tienen mucho sentido y “*vienen de la capital*” –en este caso Guadalajara-. Esto llevó a Emilio a contactar con la familia que quedaba de Juan Cabré e invitarles a una visita guiada y en la que se le iba a dar un reconocimiento por parte de la Asociación de Amigos de la Cueva de los Casares. Yo, claro está y pese a ser familia política, me apunté a la visita. Esta experiencia, al igual que otras ya mencionadas, me dejó muy marcado, no solo por el contexto y el escenario de estar dentro de una montaña de roca, sino porque allí mismo seres humanos habían empezado a realizar grabados en la piedra hace aproximadamente unos 20.000 años según algunos autores, y podrían ser algunas de las representaciones más antiguas de la Península. Pero lo que más me impresionó no fue situarme frente a estos trazos casi ilegibles en la roca, sino la pasión del hombre que hablaba sobre ellos. Se notaba que Emilio vivía la cueva como algo suyo que conocía bien y de la que aportaba no solo anécdotas, sino también las reflexiones de un hombre que no pertenecía al mundo académico, pero que sí guardaba un gran conocimiento producto de sus experiencias. Muchas de estas afirmaciones podrían parecer peregrinas a muchos de los estudiosos más ortodoxos en la materia, pero a mí me parecieron fascinantes. Así que, al finalizar la visita, y en un aparte, comencé a charlar con Emilio, a decirle lo que había disfrutado y dado que ya andaba realizando trabajo de corte audiovisual le planteé si le parecía buena idea grabar dentro de la cueva. Quería que me contase esas historias, pues yo disponía de material para poder grabar en condiciones profesionales. Le conté además, que ya estaba recopilando datos sobre la biografía de Juan Cabré y esto le hizo poner mejor cara, sin darme su confirmación. Simplemente nos cambiamos los teléfonos y me dijo un: “... *como eres Cabré me lo voy a pensar...*”. Yo traté de aclararle que, pese a compartir nombre de pila con el hijo y el nieto de Cabré, yo no era de la familia sanguínea, a lo cual me respondió una especie de confirmación como si yo, para él, también lo fuese.

Este detalle es importante para mí a la hora de introducir este trabajo que recoge mis experiencias de campo, especialmente en este apartado donde

intento explicar lo que supone la relación de uno con el objeto de estudio. De hecho, tuve una sensación parecida a la experimenté cuando trabaja en Plan y que de algún modo ya rememoré de forma detalla en mi trabajo de DEA. Y es la correlación de la denominación que “los otros” te otorgan, con la imagen que se forman de ti. Cuando trabajé en Plan yo no era más que un novato investigador con algunas experiencias previas más cercanas al campo de la Sociología urbana y la Antropología urbana, a través del estudio de barrios de Madrid. Pero me di cuenta de que con el tiempo era la gente la que me llamaba “Quique, el antropólogo” o simplemente se referían a mí como el antropólogo. De igual modo pasó con Emilio el guía, quién en la semana siguiente me telefoneó y me dijo: “... si quieres nos vemos el viernes que viene en la puerta de cueva”. No me lo pensé, preparé el equipo, dormí poco y allí me presenté. Sin duda, una de las mejores experiencias de grabación de la que he disfrutado en estos años.

La oportunidad de compartir con Emilio una mañana entera haciendo una visita guiada para mí solo y la cámara como testigo fue una rica experiencia para ambos, para mí por la fascinación, y a él por tener a su disposición una cámara que sentía como suya y a la que le podía contar las cosas como quería y en confianza. No era la cámara de Cabré, pero para Emilio creo que en cierto modo sí lo era, y la trataba como si de un brindis de homenaje se tratase. Yo solo tuve la suerte de sostenerla y acompañarle, de escuchar y disfrutar, a mi manera claro está. Emilio me confesó que pese a que en algunas ocasiones la televisión había entrado con sus cámaras en la cueva acompañada de grandes nombres del mundo de la Universidad, él no se había sentido tan a gusto, no les había contado las cosas que a mí me había contado y enseñado. La experiencia nos conectó de algún modo y él mismo me expresó la pena de no habernos conocido antes, de haber estado en contacto lo habríamos planificado con más tiempo y lo hubiésemos hecho mejor. Mejor no lo sé, pero más veces seguro.

Al salir y ya con la cámara apagada, continuamos hablando un buen rato. Surgieron temas interesantes, que me hubiese gustado recoger, pero pensaba que habría ocasión. Le conté que una persona de la familia se había quedado sin poder entrar a la primera visita, a lo que Emilio me dijo que como no había devuelto las llaves, si podíamos, él nos la enseñaba el viernes siguiente. A mí me

pareció buena idea y además la posibilidad de repetir la grabación me daba mayores posibilidades a la hora de enfrentarme a la edición, pudiendo captar nuevos detalles y recursos. Así que a la semana siguiente volví con una de las primas de Raquel, y doctora en Biología, Elisa Jiménez Cabré, a visitar de nuevo la cueva de los Casares con Emilio. El ir con Elisa fue un valor añadido, pues sus preguntas sobre concreciones y otros detalles científicos me darían juego para explotar la versátil figura de Emilio y su elaborado y sentido discurso sobre la cueva. Desde este momento supe que debía hacer un aparte en el estudio de la Historia de vida de Juan Cabré y, al menos, dedicar una pieza corta a Emilio el guía. Estos hechos tuvieron lugar hacia mediados o finales de 2012.

Unos meses después de mi última visita y tras una corta hospitalización Emilio falleció y es por ello que lo siguiente que recibimos fue una llamada para informarnos de lo sucedido. Nos provocó un gran pesar, y a mí en particular, me hizo no tener especial fuerza para volver a abrir la carpeta con los archivos de vídeo de Emilio, ni para volver a verle en las imágenes grabadas. Me gustaba la idea de conservar la experiencia más allá de las cámaras y recordarlo en mi memoria. Pero hace unos meses, un mensaje de teléfono de una de las hijas de Emilio me hizo recobrar el contacto con el proyecto. Yo que daba la posible pieza sobre Emilio cerrada, al menos por el momento, al recibir la invitación de su hija a participar en el homenaje que finalmente se le ha hecho a principios de este año 2016, me he visto imbuido por un nuevo impulso. Una de ellas, Marta, tiene además otras dos y su mujer, me contactaron porque habían encontrado la agenda de su padre y allí estaba mi teléfono. Una vez más confundíéndome con un Cabré, y yo nuevamente explicándome que no lo era, recibí la misma aseveración de: “... *bueno, como si lo fueras...*” Me invitaron al homenaje que se le brindó en la puerta de la Cueva de los Casares donde se puso una placa de piedra grabada conmemorativa, en la que aparece una de las imágenes más características que se encuentran en la cueva y que a Emilio le gustaba particularmente. Un caballo con un ronchal sobre el morro, lo cual muestra gráficamente la domesticación del caballo, tal y como él mismo me explicó. Los seres humanos que vivieron allí ya sabían lo que representaban.

Tras el homenaje que aproveché para grabar, claro está, nos invitaron a comer en el pueblo de Riba de Saelices, y en la sobremesa les comenté a sus hijas, a su mujer y a un sobrino que el material que tenía de Emilio me gustaría compartirlo con ellos, pero que también me gustaría ampliarlo con sus aportaciones. A todos les pareció buena idea y nos hemos citado para mantener el contacto y seguir de algún modo con la Historia de Emilio, pero a través de sus familiares y amigos. Una oportunidad, sin duda, de hacer un ejercicio de recopilación de información sobre la vida de una persona, a la que en vida tuve la ocasión de grabar en el entorno que había definido su vida. Además, recuerdo que Emilio me contó que guardaba estrecha relación con algunos de los guías de las principales cuevas de España, y su hija Marta me está buscando los teléfonos para contactar con ellos.

Homenaje a Emilio el guía en la cueva de los Casares, en la provincia de Guadalajara



Fotograma de la grabación del homenaje a Emilio



Detalle de la placa instalada en la entrada de la cueva

Hay otra destacable experiencia en la que he participado en estos años y que, aunque el foco está más cercano al cine documental de creación o al cine de autor, no deja de estar en relación con la Historia de vida. En la época en la que trabajé en Plan hice buena mistad con Pedro Lucena, quien vive allí desde hace algunos años aunque nació en Barcelona. Pedro es músico, locutor de radio, y además profesor de música para niños. La característica de Pedro, más conocido en el valle como Peter Plan, -apodo que da cuenta de su carácter socarrón- es que su condición de invidente, en un alto porcentaje, aunque no ciego total. Pedro trabajó muchos años en la ONCE, en grandes ciudades, y ahora disfruta de otro tipo de vida. Cuando terminé el curso de la escuela TAI hice gran amistad con Jean Castejón -francés de nacimiento y español de adopción-, que era mi profesor de Historia del cine Documental, y con el que congenié y forjamos una

amistad duradera. No en vano compartimos unos orígenes familiares similares como descendientes de *pied-noirs*, aunque esa es otra historia. Jean me comentó que le rondaba por la cabeza el hacer una película documental en la que el protagonista fuese un adolescente invidente. Quería enfocarlo desde el punto de vista del documental de creación y haciendo un fuerte hincapié en la observación de escenas de la vida cotidiana.

El proyecto Peter Plan



Fotogramas de las grabaciones con Peter Plan

A mí se me ocurrió contarle a Jean, que conocía a Pedro y que nos unía una amistad, pues éste me había ayudado mucho en la época de trabajo de campo en Plan. Y que me parecía una persona curiosa puesto que vivía en un pueblo de alta montaña pese a ser invidente y que tenía dedicación casi exclusiva a la vida artística. A Jean le gustó la idea desde el primer momento que lo hablamos hacia el mes de septiembre de 2011. Así que organicé una vista a Pedro en Plan para conocerle, pensar y decidir si podíamos arrancar con el rodaje. Hacia finales de enero de 2012 fuimos hacerle la vista a Pedro, y Jean quedó impactado tanto por el personaje como por el escenario. Convivimos con él una semana, en su casa, y le planteamos la idea fundamental del proyecto. Nos comentó que para el verano de ese año pensaba grabar un nuevo disco. Así que vimos claro que el primer rodaje debía iniciarse en el mes de junio, cuando el técnico de sonido llegase a casa de Pedro para comenzar con la grabación, por una parte con la idea de seguir el proceso pero también de retratar el entorno donde Pedro vivía.

A la vuelta a Madrid diseñamos la estrategia para abordar el rodaje y el proyecto en general. Jean me propuso trabajar con una configuración de cine directo, de tal forma que él se encargase de la cámara y yo del sonido. De este modo podíamos equilibrar la importancia de ambos campos en un tipo de proyecto donde el sonido iba a tener tanta importancia como la que tiene en la vida de una persona ciega. A mí me apetecía mucho trabajar como sonidista y aprender de la experiencia, además de acercarme a un tipo de documental distinto al que venía haciendo. Jean contaba con experiencia en cine documental, pero con una clara y definida línea marcada por el retrato documental a través del acercamiento a las personas. No exactamente una Historia de vida en sentido de investigación antropológica, pero sí lo más parecido que hay desde el lado del cine documental. Es por todo esto por lo que me pareció muy interesante entrar a colaborar en este proyecto y ayudar también en las labores de producción.

El primer rodaje duró 15 días y se centró en el arranque de la grabación del disco y parcialmente en la vida estival del pueblo. En este periodo acudieron músicos y amigos de Pedro para participar en este proceso vital, en el que también tratábamos de retratar su vida cotidiana, la peculiar relación con sus

vecinos y ese modo de vivir la vida “hacia fuera” de las casas en ese lugar y estación, algo que ya conocía bien por mi experiencia previa. Además, yo contaba con la confianza y el contacto con las gentes del valle. El segundo rodaje, de unos 10 días, se produjo hacia finales de septiembre de este mismo año, pero en Madrid lugar donde Pedro debía terminar el disco. Se desplazó a la capital para contar con mayor diversidad de músicos y facilidades técnicas y aprovechamos para grabar otras facetas como, por ejemplo, su forma de desenvolverse por un entorno urbano acompañado de su perro guía Koko. Una ocasión para observar con la cámara un modo de vida opuesto al que habíamos grabado anteriormente. El disco se terminó vio la luz pero el proyecto no terminó a la par.

En el mes de enero de 2013 arrancamos una nueva semana de rodaje en el pueblo de Plan acompañando a Pedro pero con una visión radicalmente opuesta a la del verano. En un pueblo de montaña a 1.100 metros de altitud el mes de enero ofrece una impactante estampa muy distinta a la del verano, ahora todo cubierto por un manto de nieve considerablemente espeso. Así, entre la nieve y con las dificultades propias del invierno grabamos la vida cotidiana de Pedro en esta estación. Además de sus clases o sus visitas al programa de radio la comarca de Sobrarbe, observamos como la típica forma de vida del invierno, ahora hacia dentro de las casas en oposición al verano. Aprovechamos también este periodo para realizar un mayor número entrevistas. En este proyecto, pese a ser de gran interés y suponer un importante aprendizaje para mí, tuve que ir poco a poco dejando de participar tan activamente, dados mis compromisos laborales y sobre todo con los otros proyectos de los que he ido dando cuenta en las páginas anteriores. Y aunque sigo vinculado a él no he podido asistir a más rodajes, aunque sí sigo de cerca el proceso de montaje y he estado al tanto de forma continua de su evolución.

La última experiencia en curso sobre Historias de vida a la que he estado vinculado se centra en Xavier Santxotena, al que conocimos junto a José C. Lisón en el marco del festival de Espiello en la edición de 2013. Vino a presentar una película de ficción en relación con la historia del valle del Baztán y los Agotes, un grupo étnico real del que él se reconoce miembro a pesar del estigma que antaño ello suponía. Se trataba de una de las llamadas cinco razas malditas de la

Península. Xavier es un personaje muy polifacético e interesante al que hemos empezado a conocer y cuya historia pretendemos contar, en especial por ser un caso raro de reconocimiento de pertenencia a este colectivo pretendidamente maldito, haciendo gala de ello. Su vida tiene una trayectoria, cuando menos curiosa, dado que fue cocinero y hostelero en su vida profesional, y ha sido un escultor autodidacta de reconocida trayectoria por algunos de los maestros de la disciplina. Su preferencia por la madera como material de trabajo le conecta, dice, con su pasado agote. Una historia interesante de la que solamente hemos podido hacer hasta el momento un rodaje de menos de una semana, y que pretendemos continuar, aunque solo estemos en el comienzo.

Fotogramas de distintos momentos del inicio de las grabaciones de la Historia de vida de Xavier Santxotena



Xavier y su mujer Teresa en la puerta del Museo Santxotena en Archiniega



Xavier hablando de su evolución con las esculturas en distintos tipos de materiales



Xavier en su taller trabajando



Durante una entrevista hablando sobre el proceso de una futura escultura de piedra y madera

Estos proyectos, todos ellos, han marcado esta etapa de mi formación en relación a las Historias de vida en formato audiovisual. Han ayudado a darme una visión de conjunto que creo me legitima para contar el modo de proceder que voy a proponer en las páginas siguientes como una aportación novedosa y valiosa en el ámbito de las técnicas de investigación antropológica con medios audiovisuales digitales. Presentar ejemplos y modelos de actuación en formato audiovisual para acompañar las explicaciones teóricas también ha sido un reto y sobre todo enfrentarse a proponer un modelo que más allá de convencerme personalmente, pueda ayudar a investigadores interesados en aplicarlo. En los siguientes capítulos me referiré a muchos de estos casos para dar detalle, contrastar y ejemplificar mis propuestas en la forma de hacer Historias de vida en formato audiovisual.

Desde 2015, pese a seguir con el avance de los proyectos de *Historia de vida* de los que he venido dando cuenta en las páginas anteriores, empecé a trabajar también en este texto escrito. La idea era recopilar y analizar todas estas experiencias, y conformar un cuerpo de reflexiones y referencias que sirvan como punto de partida para el desarrollo de una serie de recomendaciones metodológicas prácticas en la realización de una Historia de vida audiovisual antropológica. Se trata de empezar a ordenar un trabajo extenso, agrupando estas variadas y diversas experiencias etnográficas que me sirve de base para poder plantear una propuesta de metodología audiovisual apoyada en mis propias experiencias. Unas experiencias que, si bien es cierto que no todas están formalmente finalizadas, no por ello dejan de ser tener cierta validez a la hora de aportar materiales, situaciones y hechos reales para una reflexión. Sin duda, cuando se trata de contar con una mayor y más diversa cantidad de datos, situaciones, vivencias y experiencias, es mejor apoyarse en múltiples etnografías que en una única. Además, uno siempre trabaja con la esperanza de realizar alguna aportación, si no valiosa por lo menos útil, a la disciplina con la que compromete sus esfuerzos e ilusiones y en este campo, en el de la antropología audiovisual y multimedia, creo haber encontrado un espacio en el que me siento muy a gusto. Soy consciente de que estoy dando mis primeros pasos y que, como sucede lógicamente en estos comienzos, se trata de pisadas titubeantes y poco

firmes, pero me mueven tanto un interés real como una intensa satisfacción por lo que hago. Intento aquí poner una pequeña base sobre la que sustentar el desarrollo de una metodología audiovisual sistemática, detallada y, eso sí, muy práctica, para la realización de Historias de vida. Quisiera además que esto fuera solo el principio y poder explorar y desarrollar en el futuro otras aportaciones de los medios audiovisuales digitales para ampliar y mejorar los procesos de construcción del conocimiento antropológico.

Una aproximación a la Historia de vida

Desde el famoso libro de Oscar Lewis, *Los hijos de Sánchez* (1961), muchas han sido las *Historias de vida* realizadas por multitud de etnógrafos, antropólogos, sociólogos y otros investigadores. Todos han tratado de explicarnos cómo es la vida de una persona, de un grupo social o de una cultura a través de diversos hilos temáticos. Migraciones, bandas callejeras, movimientos sociales, grupos étnicos, ... etc. Por norma general la *Historia de vida* es un relato contado al otro, al que lo recibe y lo interpreta según sus premisas y lo presenta al público a través de un formato *reelaborado*, de manera más accesible que los datos en bruto. Es por tanto un ejercicio de reelaboración o reinterpretación por parte del investigador.

La *Historia de vida* es un relato lleno de nombres, de hechos biológicos y sociales -en espacio y tiempo-, y construido en la interacción entre el que lo relata y el que lo escucha. En este tipo de trabajos el sujeto del trabajo es el investigador y el testimonio que da el personaje (o personajes) es objeto de investigación. No se trata en sí de hacer un análisis de tipo discursivo, sino más bien sobre el proceso de la experiencia compartida entre ambos, en la que se elabora una perspectiva conjunta que va del relato a la interpretación. Si por contra el relato es presentado en primera persona estaríamos frente a una autobiografía, o relato autobiográfico, contado en primera persona sin la transferencia al “otro” -el investigador- para que la reciba, la interprete, la reinterprete y además la presente. No hay que hacer caso omiso a este género autobiográfico a la hora de planificar *Historias de vida*. En muchos casos las

autobiografías pueden ayudar mucho a la hora de hacer una Historia de vida, pues el punto de vista que ofrece el ejercicio de elaborar las vivencias de una persona, un grupo social o una cultura en primera persona suelen ser muy útiles para establecer puntos referenciales en el conjunto de datos que se recogen con este fin.

Es Bourdieu (1989:27) quién señala que la introducción de esta técnica en las Ciencias Sociales y en el entorno académico fue en principio “*sin bombo ni platillo*” pero poco a poco se ha convertido en una de las técnicas esenciales en el trabajo de campo de etnógrafos y antropólogos. Es una técnica casi de sentido común pero no exenta de complejidades, que trata de comprender una trayectoria vital que recoge las vivencias significativas de un individuo respecto a su entorno y al contexto donde se ha desarrollado. El orden suele ser lógico y por tanto cronológico. Son muchos los autores que proponen cómo establecer un orden para dar forma a una Historia de vida. Pero más allá del orden lógico y cronológico en la presentación del relato, hay que pensar en la necesidad de llevar a cabo los pasos pertinentes en el proceso de investigación. Se pone en marcha un proceso dilatado de conversaciones, estructuradas y no estructuradas, en las que se configura una entrevista en profundidad, se recopilan materiales de archivo y documentos complementarios de diversas naturalezas y fuentes que den sentido a la información y al contexto.

La *Historia de vida* es una técnica cualitativa básica útil para ejemplificar el modo de vida de distintas culturas, grupos sociales y etnias. El individuo es reflejo de su cultura, y es representativo más allá de la consideración estereotípica para ejemplificar y dar a conocer los rasgos culturales o problemáticas de cualquier sociedad. Es por esto que la Historia de vida es una técnica esencial, útil y relevante que se puede aplicar para conocer más allá de los detalles biográficos de la persona, pues las personas siempre están en referencia a un contexto social y cultural que se enmarca dentro de un tiempo histórico.

La *Historia de vida*, el *relato de vida*, el *método biográfico*, el *enfoque biográfico*, la *ilusión biográfica*, son formas distintas desde las que se puede

construir la metodología de investigación a través de los testimonios. Dichos testimonios se pueden recoger de distintas formas –orales y escritos– principalmente, pero también pueden provenir de materiales de archivo. Y también, por supuesto, puede hacerse uso de la cámara de vídeo como método de registro. Todos estos registros servirán de material de análisis para la construcción de un artículo, una monografía, un libro, un audiovisual antropológico siempre y cuando llevemos a cabo la investigación con las reglas y métodos propios de la construcción de una etnografía mediante el trabajo de campo, con su posterior análisis e interpretación.

Principales influencias en la Historia de vida como técnica de investigación social

Esta técnica cualitativa cuenta con influencias de diferentes ramas y tradiciones científicas, como la Medicina o la Psicología, y con una vertiente literaria y periodística sin duda reflejada en el género biográfico y autobiográfico. Hacer una *Historia de vida* requiere un orden sistemático, -relativo- unos pasos que orienten el relato, para hacer del testimonio un relato de carácter biográfico o autobiográfico. En Antropología la *Historia de vida* es una técnica muy extendida, aunque poco explotada en su vertiente audiovisual, por lo que aquí planteo la necesidad de reflexionar acerca de ello. Tanto en la planificación como en la práctica es necesario replantear la forma de hacerla para sacar provecho de las ventajas que ofrecen hoy en día los medios audiovisuales digitales.

En su origen podemos ver cómo, al igual que la entrevista, el *relato de vida* viene de las técnicas médicas clínicas en la que conversar con el paciente da una información necesaria para configurar un cuadro médico, o en el caso un perfil psíquico. Tanto la Psicología como la Psiquiatría se sirven de Historias de vida enfocadas a un punto de vista más clínico para conocer a un individuo o paciente. Pero estos son solo los orígenes, y no se corresponden exactamente con las formas modernas, aunque ambas disciplinas se basan en técnicas conversacionales en las que el terapeuta pregunta y el paciente contesta. De igual modo ocurre cuando el antropólogo hace una entrevista. Y pese a que las formas

parecen similares, los intereses no son los mismos, ni lo es tampoco la forma de registrar y de analizar posteriormente los datos, por lo cual, dan como resultado interpretaciones bien distintas. Pero más allá de estas consideraciones, en Antropología el uso de la información obtenida a través de relatos en primera persona persigue superar carácter personal y descubrir en el discurso significados y valores culturales en los que se apoya la visión de mundo del informante a través de múltiples referencias que ponen en contexto y situación las acciones descritas.

La información que para algunos puede ser complementaria, anecdótica o meramente contextual, suele ser de gran valor y riqueza, aportando datos significativos para el ulterior análisis y comprensión del sentido de las acciones y comportamientos del sujeto, ya que nos pone sobre la pista de rasgos y valores culturales relevantes. Pensemos en una entrevista a una persona mayor en la que nos habla de su infancia, donde es conveniente prestar atención a aquellos datos que contextualizan ese momento, la sociedad con sus usos y costumbres, los valores de la época, la moda imperante o incluso formas de expresarse por citar algunos ejemplos posibles. Y si seguimos por el recorrido de las etapas de su vida, nos hablará de cambios, de cómo eran las cosas antes. Nos interesan las formas de pensar y de sentir, de construir significados y representarlos, de interiorizarlos y asumirlos en la acción cotidiana. Es de aquí de donde obtenemos el material necesario para hacer nuestro análisis e interpretación.

De esta manera, las técnicas que han llegado a las Ciencias Sociales desde otras disciplinas han sido reelaboradas para usarlas en *pro* de sus objetivos de investigación tales como conocer las maneras de dotar de sentido la vida y el entorno de un grupo humano. Un personaje representativo al cual se le pregunta en repetidas ocasiones por los acontecimientos más relevantes de su vida a través de entrevistas puede ofrecernos, con una guía adecuada, un relato cargado de detalles valiosos para entender con cierta profundidad el sistema cultural al que pertenece. Tampoco hay que olvidar la importancia de la noción intrahistórica de los personajes anónimos, quienes no dejan de hacer aportaciones notables a la Historia, aunque sea de forma silenciosa como bien apuntó en su momento Miguel de Unamuno. Son los pequeños detalles, los

matices a veces sutiles y que tienden a pasar desapercibidos, a los que hay prestar atención, los que dan el carácter definitorio, los que apuntan signos que dan las claves para acceder a los grandes significados. También es necesario ir contrastando la información con otros documentos, públicos y personales, hacer entrevistas con otras personas del entorno del personaje e incidir en los puntos que se repiten. Todo esto es primordial para determinar qué volumen se tiene de información, y si es considerable y consistente para analizar. Éste es el momento de realizar una interpretación del relato y por tanto de la construcción de la Historia de vida.

Es en este momento cuando podemos determinar una longitud del relato y la forma de presentar los datos en el relato final, bien escritos o bien en otros formatos, como un audiovisual por ejemplo si se ha dispuesto del material necesario para elaborarlo. Éstas son las líneas maestras en el proceso básico sobre cómo hacer una *Historia de vida*. Como ya se ha señalado, la voluntad de darle un carácter antropológico frente a otros tipos como el periodístico o el literario, radica en la forma de enfrentarse al proceso completo. Hacer una *Historia de vida* de corte antropológico requiere de trabajo de campo, de una etnografía basada en observación y entrevistas y del apoyo de otras técnicas de recogida de datos, como la revisión bibliográfica o el uso de materiales de archivo, que han de ser posteriormente interpretados a la luz de las formas de proceder de la Antropología para reelaborar un contexto explicativo. Esta presentación ha de explicar los contextos y sus significados recreando la versión ofrecida por el o los investigados a través de los tamices y el buen hacer del trabajo del antropólogo.

Tipos de Historia de vida

La Historia de vida se basa en el método biográfico en el que se distinguen dos versiones muy similares y diferenciadas según algunos autores. De este modo, mientras que Bertaux habla de *enfoque biográfico*, Bourdieu lo hace de *ilusión biográfica*. El uso de estas técnicas de investigación encaminadas hacia el *método biográfico* como norma general dan como resultado una *Historia de vida*. En el caso de abarcar a una sola persona se presenta como *relato de vida*, diferenciado de los *relatos biográficos múltiples* en los que intervienen varios

personajes. El criterio cuantitativo del número de personas que intervienen en la exposición del relato determina el tipo, algo que no me parece tan relevante cuando lo que nos interesa en Antropología es comprender y explicar comportamientos culturales. En cada caso, el investigador deberá decidir qué modelo responde mejor a sus intereses y posibilidades.

La Escuela de Chicago, en la década de 1920 por ejemplo, proponía tanto la realización de *relatos de vida* (life stories) como de *Historias de vida* (life histories), siendo el relato más centrado en una persona y la historia o historias sobre un grupo como nos explica Bertaux. En la tradición americana, sin embargo, ya existen casos previos desde la vertiente periodística centrada en la biografías de muchos de los grandes jefes nativos americanos, quienes además fueron retratados fotográficamente con maestría por Eduard S. Curtis a finales del siglo XIX, creando una imagen prototípica que aún hoy está presente en nuestra cultura como modo de representación.

Entrando más en detalle, el *relato de vida* (life story) se caracteriza por tener un personaje que cuenta cómo ha sucedido la historia de su propia vida y cómo la ha vivido. Un relato en primera persona contada a otro que la recoge y la interpreta. Mientras que la *Historia de vida* (life histories) incluye además del relato propio otros relatos y documentos que aportan información complementaria. Aunque uno de los clásicos como Denzin (1970), propone usarlo para una sola persona. Por eso resulta a veces difícil diferenciar los límites y formas específicas de los modelos, pues según quien los denomina cambian sus características. La *Historia de vida* en la que intervienen más de una persona también tiene variantes. De este modo nos encontramos con Historias de vida individuales en las que pueden intervenir varias personas, pero se enfocan en una sola. Por el contrario, en la *Historia de vida* colectiva intervienen necesariamente varias personas para contar un relato común sobre su grupo, comunidad, o su cultura. Cuando se hacen *Historias de vida*, de cualquier tipo, quienes intervienen deben ser personajes representativos que conocen y aportan datos, términos de experiencias y documentos, útiles a los fines de la investigación.

En el caso del enfoque clásico desde la Antropología podemos centrarnos, como hacen muchos de estos autores anteriormente citados, en el planteamiento de Lewis L. Langness (1965). Este tiene una propuesta más flexible y la *Historia de vida*, según él, abarca todo aquello que se puede aprender de una persona a través de lo que se le ha preguntado, o sobre lo que se ha pregunta sobre esa persona a su comunidad. Yo añadiría lo que se ha observado sobre esta persona, como elemento indispensable y como base del trabajo de campo del antropólogo en el que es fundamental observar además de entrevistar. Pero es sin duda esta propuesta la que más se acerca a la que se recoge aquí, donde el trabajo de campo, ocupa un lugar central, seguido de la interpretación y del análisis que hace el investigador como creador de la *Historia de vida*. Más allá del relato elaborado por el personaje y los entrevistados, tenemos que pensar en la reconstrucción biográfica que hacemos como investigadores.

El *enfoque biográfico* según Bertaux (1980), despliega una metodología muy similar y casi indiferenciable. Se expone como una recopilación de corte sociológico de tipos de investigación que incluye tanto el relato de vida como la Historia de vida –típicos de la escuela de Chicago- y además la visión antropológica de Lagness. Un tipo de metodología que pretende poner el foco en una apuesta de futuro –para aquel tiempo- de hipótesis, marcos, enfoques disciplinares nuevos, pero dando importancia a la observación y la reflexión. El *enfoque biográfico* es, por tanto, una aproximación al método antropológico, pero quizá demasiado encorsetada y poco abierto a la experiencia.

La *ilusión biográfica* que propone Bourdieu (1989) es más de lo mismo en este sentido. Es un proceso, un conjunto de acontecimientos como una ruta, un camino, una carrera -llena de encrucijadas, trampas y emboscadas-. Entendido como un proceso que se hace y está por hacer a través de etapas que tienen un fin, una meta. Para Bourdieu el relato histórico es así, es un relato autobiográfico o biográfico que se puede confiar como testimonio a un investigador, que sigue además una cronología lógica de secuencia ordenadas según relaciones inteligibles. De este modo el *sujeto* es el investigador y el *objeto* el testimonio que se le ofrece. En términos del propio autor la Historia de vida es un “*artefacto social*” compuesto de un nombre (persona) y los hechos (biológicos y sociales)

sucedidos en espacio y tiempo. No es casualidad que el propio Bourdieu haya terminado por exponer sus fotografías como parte de la memoria y documentación de su etapa en Argel. No obstante, Bourdieu hace trampas. Las fotografías son datos visuales cuya interpretación precisa de un contexto y ya no queda nada de aquel momento original en que se tomaron ni de aquel muchacho que las tomó. Y ahora, Bourdieu, a través de una revisión muchos años después, pretende hacernos creer que puede recordar su forma de mirar en aquellos años y recuperar intactas las experiencias vividas. Una pretensión tan ingenua como descabellada. Como si él y su mirada no se hubieran transformado desde entonces. Es este un error en el que no podemos caer, ya que el sentido de esas fotos es inevitablemente objeto de una re-interpretación mediatizada por las necesidades del momento en que se retoman. Nada queda en ellas de lo que pensó al hacerlas y el significado que adquieren ahora se basa en el nuevo contexto presente. El material visual contiene una serie de elementos que, al representarse a través de imágenes, nos permiten constatar su presencia y poco más (Barthes, 1981). Lo que significan va a depender de su re-contextualización actual con el fin de re-construir discursos nuevos o nuevas formas de presentarlos. Es, fundamentalmente, un apoyo o soporte sobre el que se puede volver a interpretar y o reinterpretar los hechos y los fenómenos sociales. En el caso de Bourdieu es incluso una forma de volver a resignificar el pasado propio y el trabajo propio a través de sus fotografías.

El método biográfico y sus vertientes, el enfoque biográfico y la ilusión biográfica, son disquisiciones en forma un tanto encorsetada que, si bien son correctas, son poco útiles a la hora de llevar a la práctica este tipo de investigaciones. Pues es cuando uno se enfrenta a los problemas y las tomas de decisiones cuando se da cuenta de que los modelos teóricos son solamente eso modelos. Y que los casos reales precisan de adaptaciones propias a cada situación para poder resolver las distintas cuestiones que surgen y se suceden a la hora de investigar.

El clásico de Thomas y Znaniecki (2006) sobre la migración de los campesinos polacos a Europa publicado a principios del siglo XX, donde se relatan cómo son las redes y procesos migratorios a de este grupo a través de

cartas, nos da cuenta del interés de los investigadores por conocer las biografías personales y colectivas en la época de las grandes migraciones que comenzó hacia finales del siglo XIX. A través de estos materiales se pretendió hacer un retrato de las causas como de las consecuencias de la migración americana de los polacos en particular, pero además sirvió de ejemplo para analizar el éxodo europeo hacia América desde otros países del viejo continente.

Son muchos los autores que han trabajado esta técnica. El trabajo de Oscar Lewis sobre una familia mejicana, los Sánchez, (1960) tuvo mucha trascendencia. La publicación de su famosa obra marcó en cierto modo la forma de entender la técnica. Pero también fue criticada por la ambición en el tratamiento de la descripción total, propia de una forma de entender en aquel momento el holismo antropológico y enmarcado en una pretensión positivista. Es necesario hacer elipsis en la narración, pues un relato preñado de descripción, no necesariamente supone una mejor comprensión de los hechos. Toda información necesita de la interpretación para convertirse en conocimiento. Dicha interpretación ha de venir del lado del investigador obtenida a través de un denso trabajo de observación y entrevistas. Pero presentar al lector una detallada descripción en la que se pretenda no dejar fuera ni un detalle es pura ficción, pues cada uno miramos de una manera distinta y además focalizada por nuestros fines, igual que hacemos a la hora de interpretar. Pero más allá de críticas, las obras de Lewis son muy importantes para entender la técnica desde sus orígenes y ayuda a avanzar sobre la materia.

En España existen ejemplos ya clásicos como el de Pujadas (1992) y el de Oriol Romaní, casos que han dado aporte desde el punto de vista teórico a esta técnica. Sin embargo, para mí el modelo que más me ha influido y me ha hecho avanzar en la propuesta de combinar medios audiovisuales digitales a la Historia de vida ha sido la aportación de Ricardo Sanmartín sobre cómo abordar de manera práctica las observaciones y las entrevistas, como ya daré cuenta en el capítulo referente a trabajo de campo y la producción en siguientes páginas de este trabajo. Hay, no obstante, un vacío sobre cómo hacer la Historias de vida en formato audiovisual, y es lo que trato de explicar con las reflexiones recogidas a lo largo de este trabajo. La base metodológica de partida no puede ser otra que

la ya establecida y harto probada en el campo de la Antropología para esta técnica, de ahí la preocupación por hacer referencia aquí a algunas de las que considero más interesantes y relevantes para mi objetivo. Bien es cierto que trabajar con medios audiovisuales implica importantes cambios de perspectiva y de abordaje que van mucho más allá de la simple idea de mutar de manera mecánica la recogida de las entrevistas, pasando del uso de una grabadora de voz a una cámara de video. Nada más lejos de la realidad, ya que el audiovisual y sus reglas de representación -entre otras- permite y obliga a la realización de un proceso completo y complejo de casi reinención de la Historia de vida.

Hacer una Historia de vida a través de técnicas de investigación biográficas requiere conocimiento teórico y práctico. Alexia Sanz Hernández (2005) nos presenta la investigación biográfica como un baile de intersubjetividades que emergen durante la investigación desde la persona y su testimonio en interacción con el investigador en el tiempo y en espacio. Esta es la base para crear una Historia de vida. En su propuesta no hay que olvidar la diferencia entre relatos de vida e historias de vida, como ya he diferenciado anteriormente y también la diferencia con los biogramas para planificar nuestra estrategia con acierto. Pero más allá de la necesidad de delimitar la definición operativa del método biográfico es necesario saber cómo hay que aplicar las estrategias de investigación sobre la persona o el grupo, pues es la fuente principal de información. El testimonio es la base necesaria para este trabajo de investigación. Pues todo testimonio, es de doble naturaleza: de un lado es único de cada individuo, y a su vez está incluido en un contexto sociohistórico. La narración individual se complementa en lo social -y ambas en suma- la ponen en referencia histórica. Pero además hay otro plano psicológico de interacción entre lo individual y lo colectivo que nos lleva a la noción de la memoria y la identidad.

La memoria es un concepto clave. No es un concepto unidireccional, sino que puede ser autobiográfica y colectiva según quien la exponga. No es lineal, pues se puede presentar de forma temática a través de hitos o de forma simbólica a través de actitudes y valores. Hay diferencias por tanto a la hora de poder dar una definición de memoria, un concepto que ha sido trabajado por multitud de autores, y que no pretende ser la base de esta exposición. Aunque

claro está es una parte importante y hay que citarla como referencia. La dimensión social se produce siempre en espacio y tiempo, por lo que tenemos que extraer su significado a través de los contextos. Son los contextos lo que explican en buena medida la relevancia de las actitudes y valores que se plasman en los signos que dan sentido a lo humano, revelan lo que es importante en la vida de cada persona y que dan en última instancia sentido también a la cultura.

Hacer una Historia de vida en modo clásico, se puede enfocar en un esquema en cinco puntos para realizar un trabajo adecuado a una investigación rigurosa.

Los pasos a seguir son:

- Crear una línea temporal de la historia
- Desarrollar los temas más interesantes relativos a la vida de la persona
- Organizar el relato
- Determinar la longitud y escribir la historia
- Presentar la historia de vida.

Este esquema nos puede orientar a la hora de empezar a hacer un trabajo de campo antropológico, pero necesitamos un esquema más detallado y orientado a los fines de la disciplina. En Antropología hay cuatro premisas básicas a la hora de abordar la técnica del método biográfico cuando se hace campo: observar, escuchar, comparar y escribir (Sanmartín:2003). Esta proposición es básica para comenzar mi reflexión de cómo, cuándo, dónde y sobre quién poner la lente de la cámara para grabar. En la investigación cualitativa de la *Historia de vida* antropológica hay que seguir estos pasos según Sanmartín y Pujadas.

Cuadro elaborado en base a las pautas de Sanmartín y Pujadas para hacer Historias de vida.

OBSERVAR	ETAPA INICIAL	Delimitar el universo de análisis
		Selección de la muestra.
		Elaborar guía de trabajo
ESCUCHAR	FASE DE RECOGIDA Y DELIMITACIÓN	Encargo de autobiografías
		Realización de entrevistas biográficas
		Observación participante
COMPRAR	TRANSCRIPCIÓN Y REGISTRO ORIGINAL O LITERAL, CRONOLÓGICO, PERSONAL, TEMÁTICO, ETC	
	ANÁLISIS DE DATOS CON MODALIDAD DE EXPLORACIÓN ANALÍTICA	
ESCRIBIR	PRESENTACIÓN Y PUBLICACIÓN DE RELATOS BIOGRÁFICOS	Historias de vida de relato único
		Relatos de vida paralelos
		Relatos de vida cruzados o polifónicos

Este esquema necesita, a mi modo de ver, la introducción de algunas modificaciones para tratar de explicar el encaje de técnicas audiovisuales digitales en este proceso. Si bien podemos saber cuándo es el momento de usar el cuaderno de campo, la agenda, el calendario o la grabadora de audio, es necesario saber cuándo y cómo utilizar la cámara. Igualmente saber cómo hemos de editar los materiales para su posterior presentación. Por lo que es necesario comenzar a plantear una metodología en Antropología audiovisual práctica orientada a la Historia de vida. Esto, como ya he advertido, obliga a replantear a el esquema anterior sin desechar ninguno de los puntos, pero sintetizando y recomponiendo las fases de unos y ampliando las tareas de otros, modificando perspectivas y pensando nuevas formas de representación que implican a su vez la posibilidad de añadir niveles de comprensión e interpretación.

Es mi intención a lo largo de este trabajo dar cuenta del uso –ventajoso a mi modo de ver- de que la construcción de la *Historia de vida* con medios audiovisuales digitales aporta ventajas y valores propios, permite incluir datos imposibles de mostrar por otros medios y, por tanto, se convierte en un recurso valioso y necesario. Y eso es lo que voy a tratar de explicar. El primer paso es superar los prejuicios sobre las dificultades técnicas del uso de medios

audiovisuales: las cámaras fotográficas, grabadores de audio, cámaras de vídeo, herramientas de digitalización y programas de edición. Hoy, todos manejamos móviles denominados *smartphones* o teléfonos inteligentes de gran complejidad que incluyen la posibilidad de hacer video de alta definición y fotografías de un nivel de calidad inimaginable. Hacemos uso de esas tecnologías con un desparpajo del que no somos conscientes e intercambiamos imágenes de todo tipo a través de aplicaciones como WhatsApp o YouTube. No hay justificación para decir que se desconoce el uso del medio audiovisual o que su aprendizaje resulta una barrera cuya complejidad la hace poco menos que insalvable. Bien es cierto que, para muchos, el impedimento reside en la falsa idea de que sólo los cineastas profesionales pueden hacer audiovisuales, aunque no tienen inconveniente en escribir y publicar textos sin tener licencia ni titulación que les acredite como escritores, ni como literatos o algo parecido. Cualquiera que se sienta legitimado para escribir una monografía antropológica sin precisar de licencia de escritor no se atreve a utilizar los medios audiovisuales para hacer Antropología. Sin embargo, algunos cuelgan videos en YouTube y casi todos intercambian fotos por WhatsApp o portan en sus móviles importantes archivos fotográficos tomados con la cámara integrada en el teléfono.

Nos guste o no vivimos en un mundo digital donde la comunicación es cada vez más audiovisual y multimedia, aunque denostada por quienes no se dan cuenta de la complejidad añadida que ello supone. Hay que hacer un esfuerzo por adaptarse, ser flexible y tratar de aprovechar las ventajas que hoy se nos brindan. Tanto es así que los ya muy experimentados antropólogos, aquellos que iniciaron camino hace muchos años, en este sentido me han confesado que de haber tenido un simple ordenador portátil como el que hoy usamos para redactar estas líneas, su trabajo se hubiese beneficiado enormemente. Por no decir de una cámara digital como la del móvil. Aunque solo hubiese sido por la capacidad de transporte y almacenamiento que ofrecen y sin entrar en consideraciones en cuanto al potencial del *smartphone* que llevamos en el bolsillo.

Las tecnologías multimedia digitales son herramientas que nos permiten trabajar, hacer campo, recabar información y a veces nos facilitan la clasificación

y la presentación de los datos recogidos para su interpretación. ¿Por qué las vamos a desechar?. Lanzarse a hacer una *Historia de vida*, con medios audiovisuales o sin ellos, necesita una planificación previa. Para empezar, no podemos presentar en formato audiovisual un trabajo si no contamos con materiales audiovisuales, propios o ajenos, como datos primarios o datos secundarios, como en cualquier investigación. No solo los datos primarios, o aquellas grabaciones (o filmaciones) obtenidas durante nuestro trabajo de campo por medio de las entrevistas y las observaciones son clave para presentar una *Historia de vida* en formato audiovisual. También los materiales de archivo de distinta naturaleza son necesarios para poder construir un relato que nos permite explicar los hechos y ponerlos en su contexto. Es la primera tarea, y necesaria, un vez se tienen claros los objetivos y preguntas de investigación. Después es preciso disponer de las herramientas, como la cámara y empezar a trabajar. Más adelante daré pautas detalladas sobre cómo estructurar este proceso y sobre cómo llevarlo a cabo además de enumerar los materiales, herramientas y formas de uso de los mismos durante el proceso de investigación.

Volviendo a la importancia central del uso de la cámara en investigación cualitativa como forma de toma de datos, quiero señalar algunas de sus ventajas. El uso de la cámara puede empezar incluso antes de todo el proceso, pues no es descabellado pensar que antes de comenzar una investigación hay unos momentos, más largos o más cortos, para pensar en los interrogantes de investigación. ¿No es este momento también una parte importante de la investigación en sí? ¿No es pues susceptible de ser fotografiado y/o grabado? Siempre que se haga investigación cualitativa de carácter intersubjetivo, en la que el investigador forma parte de ella a través de la experiencia del proceso, no hay que rehusar ponerse frente a la cámara. Para reflexionar, reflexionar desde el principio y no solo con la intención de llevarlo a la edición final sino como datos de investigación generados por el propio investigador.

¿No son acaso todos estos datos útiles para la propia investigación, o susceptibles de ser materiales didácticos para las aulas o de interés para futuros investigadores? Estamos cada día más interesados en la cultura audiovisual en ver los llamados “*making of*” porque queremos saber lo que pasa detrás de la

cámara, saber cómo se hizo. ¿No es así? El uso de la cámara como herramienta de investigación desde el principio no tiene sentido si no continuamos con el uso de la misma durante el resto de fases del proceso. Para empezar, podemos utilizar nuestros registros audiovisuales a modo de cuaderno de campo. Por supuesto, hay muchas más posibilidades que iremos viendo, pero ahí tenemos un punto de partida.

Las herramientas de investigación, por tanto, se amplían. Ya no solo se ha de usar el bolígrafo y el cuaderno de campo, pues la grabadora, la cámara de fotos y la de video son necesarias a la hora de recolectar datos. Lo son desde hace tiempo, pero parece que no se incide suficientemente en Ciencias Sociales, cuando en otras disciplinas ya se han integrado desde hace muchos años. Por eso creo que a lo largo de este trabajo puede ser muy interesante exponer algunas de estas consideraciones que me han asaltado durante los últimos años. Si hemos de ampliar las herramientas de campo, también hemos de ampliar las herramientas de análisis y presentación. Clasificar los materiales audiovisuales y sacarles el partido necesario a la hora de presentar los resultados de investigación conlleva la necesidad por tanto de utilizar también programas informáticos de edición para poder editar, al igual que hacemos con los editores de texto cuando escribimos. El proceso, eso sí, es diferente e implica desarrollar otras maneras de pensar y también aprender a manejar otro código de representación de significados. No obstante, bien mirado, no hay tanta distancia que recorrer porque al vivir en un mundo dominado por las tecnologías audiovisuales estamos más que familiarizados con su forma de comunicación. De igual modo que cuando uno se pone a redactar un texto para un trabajo antropológico por primera vez titubea, duda y le cuesta expresarse con fluidez hasta que adquiere práctica, cuando se empieza a trabajar con medios audiovisuales sucede exactamente lo mismo. Ahora bien, las generaciones más jóvenes -y las ya no tan jóvenes- tienden a tener muchas más horas de rodaje manejando información y comunicación audiovisual que escrita... ¿Quién dijo miedo...?

Las herramientas de trabajo de campo



Capítulo 2

PREPRODUCCIÓN / DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

En este apartado se analizan las reglas básicas para preparar un proyecto de investigación con medios audiovisuales digitales realizando trabajo de campo antropológico. Se trata de explicar cómo debemos pensar y planificar la práctica de las técnicas de la Historia de vida audiovisual. A continuación, se pasará a dar cuenta de lo que suponen la observación y la entrevista en profundidad como base del trabajo de campo que explicaré con más detalle en el apartado siguiente. Y para cerrar revisaré la importancia de un buen análisis de los datos para extraer los significados y entrar en el plano de la interpretación antropológica, haciendo siempre uso de medios audiovisuales digitales, mostrando cómo es necesario pensar y plantearse cada uno de estos procesos de manera diferente en muchos aspectos de cómo se viene haciendo cuando se trabaja pensando únicamente en construir una monografía basada casi exclusivamente en el texto.

Aparentemente, el planteamiento a primera vista es igual que en el modelo clásico, con la diferencia del uso de los medios y herramientas multimedia de recogida de datos y de tratamiento de los mismos en formato digital. Incluso hay que pensar también en las posibilidades que se nos abren al convertir los materiales analógicos, como por ejemplo los datos de archivo, en digitales. El proceso de diseño es inevitablemente un proceso de toma de decisiones sobre cómo realizar una serie de tareas. En primer lugar, hay que encontrar un tema, un problema, un lugar o un personaje al que dirigir nuestro interés de investigación. En muchos casos esto aparece de forma “natural” como parte del proceso inicial de búsqueda, o como llaman los teóricos de la investigación por “efecto bola de nieve”, interviniendo en buena medida el azar, la casuística. Son inagotables los temas cuyo abordaje se puede uno plantear en un mundo tan conectado y en constante proceso de cambio, pero aquí se trata de hacerlo mediante el uso de medios audiovisuales digitales, algo que cambia desde el inicio tanto el planteamiento de la investigación como las formas de presentación de los resultados. No se trata simplemente de contar lo mismo, sustituyendo la tradicional narración escrita por otra audiovisual, sino de extraer nuevas posibilidades de observar, mejorando la calidad y cantidad de datos que se recogen, abriendo perspectivas impensadas en la construcción de una

etnografía que incluya más niveles simultáneos de representación de los hechos objeto de análisis.

Y esto implica, como intentaré demostrar a continuación, cambiar nuestra forma de relacionarnos con nuestro objeto de estudio. Para quien todavía crea que se trata de un sencillo y poco relevante traslado de un mero lenguaje (el literario propio de los textos escritos) a otro (el audiovisual), sin mayores consecuencias, le propongo una sencilla reflexión sobre algo que probablemente ha sido parte de su propia experiencia. Qué sucede cuando vemos una película basada en una novela que ya hemos leído. Tomo la siguiente referencia de José C. Lisón (1988:175) que cita a uno de los grandes críticos cinematográficos de su tiempo, Ángel Fernández Santos, reflexionando sobre por qué una película de Erice, *El Sur*, logra una gran calidad y eficacia narrativas gracias a que se distancia del texto de referencia y crea algo nuevo y diferente: *“...se vale de medios inimaginables en literatura, inventa escenas sólo posibles en el cine, crea una cadencia propia, intraducible, y de la elegía narrada extrae una secreta musicalidad, imposible de imaginar sobre una cuartilla en blanco...”*. Ese es el camino de la Antropología Audiovisual y ahí reside gran parte de su valor; puede servir para desarrollar novedosas y precisas formas de construir conocimiento antropológico y a explicar algunas de sus ventajas y, por supuesto, también limitaciones. No se trata, por tanto, de hacer lo mismo con una herramienta nueva, sino de crear nuevas formas y de abrir nuevas perspectivas en la construcción del conocimiento antropológico. El procesador de texto no se limitó a sustituir a la máquina de escribir analógica por una digital, sino que obligó a repensar las formas de escribir textos y ha cambiado la concepción de la escritura más allá de lo imaginable en un primer momento; lo mismo sucede con los medios audiovisuales digitales y el trabajo antropológico. Para ilustrar este cambio voy a hacer un repaso de las formas y procesos habituales de trabajo en la Antropología social y cultural reflexionando sobre las implicaciones de hacer uso de medios audiovisuales digitales en cada caso.

Habitualmente, en cualquier proyecto de investigación, nos planteamos realizar una serie de tareas como la formulación del problema, selección de casos y de contexto, establecer la forma de acceder al campo, delimitar un marco

temporal, seleccionar las estrategias metodológicas, elegir teorías de apoyo, detectar los sesgos y valorar los aspectos éticos. Así es, por ejemplo, como plantea M. Valles (1997) su modelo estructurado para investigaciones cualitativas que podría servir aquí como guía. Pero ahora hay que tener en cuenta que si queremos usar medios audiovisuales debemos contar con las necesidades particulares que implica trabajar con ellos y en consecuencia preparar la investigación sobre la base del uso de dichas herramientas y sus requisitos propios. Quizá deberíamos enmarcar esta necesidad dentro de la selección metodológica, dentro de las mismas técnicas para la construcción de la propia metodología audiovisual. Tengamos en cuenta que el uso de estas técnicas va a ser transversal en el todo el proceso de preparación y de igual modo lo vamos hacer en el resto de las fases del proceso de investigación. Estas decisiones previas, han de tener reflejo y se toman a priori para ser llevadas a las siguientes etapas de la investigación: el trabajo de campo y el análisis, y pensando además en las posibilidades y ventajas de presentar los resultados en formato digital. Esta etapa de preparación va a marcar, o más bien a guiar el resto de nuestro trabajo a través de tareas y procesos que han de ser meticulosos y no exentos de problemas como iremos viendo. Pero el primer problema sería no afrontar una planificación inicial que necesariamente ha de ser diferente, pues es la que nos ha de ahorrar muchos quebraderos de cabeza futuros. Esto tampoco quiere decir que las decisiones tomadas no pueden ser repensadas o reformuladas en el proceso que continúa, pues en cierto modo deben serlo. Es más una advertencia de que no podemos pensar en presentar un trabajo de investigación en formato audiovisual si no hemos usado estas herramientas y no disponemos de los recursos desde la etapa inicial del trabajo de campo, de modo que hayan sido incluidos en la planificación y en el diseño de la investigación. Curiosa y sencillamente, en términos de la jerga audiovisual se llama a esta etapa la “preproducción”.

El libro de Rabiger (2001), un trabajo clásico de referencia casi obligada en el mundo audiovisual, al que suelen remitirse muchos profesionales del medio, y que también es conocido como la biblia del documentalista, nos alumbra sobre las necesidades materiales, técnicas y humanas a la hora de hacer un trabajo

audiovisual, o un documental. En referencia a la preproducción nos señala las necesidades propias de este proceso en la parte cuarta del libro (págs. 159-213) dividiéndola en tres ejes fundamentales muy similares a los propuestos en el proceso de investigación social descrito anteriormente:

- Investigación inicial y propuesta
- Investigación previa al rodaje
- Desarrollo del equipo

En esta línea, la propuesta inicial de investigación ha de estar en sintonía con nuestras posibilidades. Sencillamente, hay que ser realistas, y además tener sentido de las limitaciones reales de cualquier proyecto. Esto es lo principal. Tener una idea es clave para empezar, pero hay que tener un pie en el suelo y ser conscientes de nuestras capacidades a la hora de hacer investigación con medios audiovisuales. El tema y su tratamiento, cuando hacemos Antropología audiovisual, tienen que estar siempre por encima de la estética y las convenciones impuestas por las reglas comerciales del cine y la televisión. Primero va la historia, el relato y la investigación, después los ornamentos, algo que no hay que despreciar, pues siempre comunica mejor un audiovisual atractivo y estéticamente bien construido que además es muy consciente del tipo de audiencia al que va dirigido. Digo esto porque, sin duda, un audiovisual antropológico, por lógica, debería ir orientado a una audiencia específica de profesionales, expertos o estudiosos de esta materia. Por supuesto, esto no excluye la posibilidad de realizar audiovisuales antropológicos pensados para una audiencia más amplia, del mismo modo que se pueden impartir clases o conferencias para escuchantes con diferentes niveles de conocimiento.

La investigación previa a un rodaje no es única condición de los documentales, sino también de cualquier audiovisual, sea o no de carácter histórico, científico o de ciencia-ficción. Todo proyecto de corte audiovisual necesita, al igual que cualquier otro, de un proceso de investigación previo. En el caso de la Antropología audiovisual, el tratamiento está muy claro, pues la finalidad no es otra que generar conocimiento antropológico a través de la

investigación y de la formación del investigador. Cuando hacemos Antropología audiovisual deberíamos pensar en que estamos empleando una metodología de investigación cualitativa apoyada en técnicas audiovisuales por lo que a la vez que grabamos como forma de toma de datos, estamos investigando. Y viceversa, cuando investigamos lo hacemos, principalmente, grabando imágenes. Así es cómo tomamos los datos, generamos registros para su posterior análisis y presentación. La investigación previa no debe determinar las interpretaciones posteriores, nos debe ayudar en todo caso a configurar la forma de entrar en el campo, nos encamina hacia la experiencia donde vamos a realizar el proceso denso de toma de datos. Investigamos con la cámara en la mano, y esto lo tenemos que tener claro antes de empezar a trabajar. Lo que hacemos es tratar de recoger retazos de “realidad”, de actividades relevantes, de conversaciones, actitudes, comportamientos y los contextos en los que se producen, de tal manera que la teoría está subordinada a la toma de datos como sugiere Rollwagen (1988:326-329). Hay que tomar la etnografía como una forma de descripción científica realizada dentro de un marco teórico asociado a la Antropología. Este es un proceso indispensable pues de lo que grabamos con la cámara obtenemos nuestros datos de investigación para su posterior análisis.

Los marcos del cine documental y de la Antropología son distintos, pero podemos intentar conjugarlos para obtener un resultado, o un “producto” en términos de subjetividad y reflexividad en el debate entre cine y antropología como señala Ruby (1995), para construir lo que podemos denominar Antropología audiovisual. El objetivo es el acercamiento audiovisual al sujeto o sujetos de estudio, no convertirlo en un objeto de carácter audiovisual en sí mismo, pues los datos tienen su valor en función de las interpretaciones y formas de presentación que hacemos posteriormente. Eso es la Antropología audiovisual, el resultado de aplicar un conjunto de métodos y técnicas audiovisuales en los procesos de recogida de datos, análisis, interpretación y presentación que utilizamos en la totalidad del proyecto de investigación, desde que se planifica hasta que se exhibe o presenta el resultado final. La Antropología la usamos como marco de referencia en todo momento, es nuestra seña de identidad, nuestra guía, la que dota de sentido nuestro uso de los medios

audiovisuales, aunque hemos de reconocer, eso sí, que al hacer uso de estos medios en todos y cada uno de los procesos de construcción de conocimiento antropológico es necesario modificar nuestra forma habitual de trabajo para tener en cuenta las implicaciones de pensar audiovisualmente la aproximación antropológica.

Desarrollar una buena y amigable relación con el equipo –humano y técnico-, apropiarse de él en términos conceptuales y de manejabilidad es una cuestión delicada e importante. Al contrario de lo que suelen hacer los naturalistas en sus audiovisuales de corte expositivo, nosotros como antropólogos audiovisuales debemos coger la cámara. Estamos obligados a ello sin remisión. En el pasado, las limitaciones y complejidades técnicas hacían más complicada esta decisión, pero ahora no hay excusa. Esta es la base de esta técnica, relacionarse con nuestros informantes sin soltar la cámara; luego editar. Por supuesto, editar implica analizar, interpretar y decidir qué etnografía audiovisual construimos y cómo presentamos las conclusiones de nuestro trabajo. Sí, es un proceso largo y complejo, pero no muy diferente en su esencia y contando con unas tecnologías digitales cada vez más amigables y potentes.

No hay que tener miedo de hacerlo mal, aunque hay que practicar con nuestras herramientas digitales para hacerse con el manejo, como con cualquier otra herramienta. La cámara hay que tocarla, integrarla en nuestra mirada, sentirla como parte de nuestro bagaje antropológico, dominarla sin temor, moverse con ella con fluidez y usarla con confianza. No es sólo una cuestión técnica pues si leemos las confesiones de muchos fotógrafos (Gibson, 2015; Freeman, 2011; Laforet, 2012) que luego se atreven a escribir sus manuales para los que se inician, veremos que conceden mucha más importancia a saber mirar, a haber visto muchas fotos, a pensar los encuadres, que a ser un gran técnico. Siempre es bueno y deseable un mínimo de conocimiento de la herramienta que se maneja, pero es mucho más importante saber mirar, desarrollar nuestra mirada antropológica, pensar y mirar como antropólogos que buscan significados, órdenes y valores representados mediante símbolos. Ahí está nuestro encuadre y desde ahí se empieza a hacer Antropología audiovisual.

Del mismo modo, lo importante del trabajo de campo es estar allí, estar presentes y compartir la experiencia, enfrentarnos a lo ajeno. Sufrir el choque y dudar. Por esto es necesario que estando allí usemos la cámara tanto en la observación como en las entrevistas. Pero no quiere decir que no podamos precisar de ayuda externa en cualquier momento del proceso de investigación. Podemos colaborar con colegas para realizar la investigación, lo cual puede ser beneficioso por la multiplicidad de puntos de vista a la hora de abarcar un fenómeno. Pero también podemos ayudarnos, si es necesario, de técnicos externos a la hora de tratar de manejar los medios, aunque es importante dejar clara la identidad del proyecto, que somos los nosotros como antropólogos los que dirigimos la cámara y la edición cuando hacemos Antropología audiovisual, como refiere Lisón Arcal (1999). Así podemos apoyarnos en cámaras, técnicos de sonido, técnicos de iluminación, encargados de producción, editores, grafistas, coloristas... etc. que seguramente nos ayudarán a realizar mejor nuestros objetivos. Pero la labor de dirección es nuestra y ha de estar encaminada a nuestros fines de investigación antropológicos.

La multidisciplinaridad es muy positiva, y está claro que los antropólogos podemos y debemos participar en otros proyectos pues tenemos una visión distintiva y única que aportar. Igualmente modo los que hacemos Antropología audiovisual, pero teniendo claro que si trabajamos en otros proyectos aportando nuestras técnicas quizá no estamos haciendo Antropología audiovisual *sensu stricto*. Pero si lo que queremos hacer es investigación con medios audiovisuales y con apoyo de otras disciplinas afines al tema de investigación debemos dirigir el proyecto con orientación hacia los fines del estudio de la cultura y sus formas a través de las técnicas propias de la Antropología. La etnometodología podría ser un buen punto de partida, pues si basamos la investigación en técnicas etnográficas sumando otras técnicas y métodos de otras disciplinas, quizá podamos obtener mejores resultados de investigación en términos de Antropología audiovisual.

No obstante, puede sernos de utilidad el repensar algunas de las ideas clave de la preproducción, proceso que nos ocupa en este apartado, y que se resumen en un apéndice (Rabiger:2001) de recomendaciones en el mismo libro.

Plantea tres etapas que señalan la importancia clave de planificar bien desde el principio reflexionando sobre aquello que se debe y no se debe hacer. Estas consideraciones conviene tenerlas en cuenta a la hora de investigar un tema, y más cuando se tenga un tema definido y estemos tratando de determinar qué es aquello que hay que preguntarse y cómo enfocar la participación de los informantes. También nos alerta de cómo hay que filmar de acuerdo con la hipótesis de trabajo y cuándo se hace la planificación de los rodajes. Sobre la base de estas líneas generales podemos ilustrarnos sobre algunos de los problemas a tener en cuenta a la hora de enfrentarnos a la preparación de un proyecto con medios audiovisuales. Ahora bien, la diferencia fundamental de nuestro trabajo como antropólogos audiovisuales estriba en que nosotros nos planteamos introducir la cámara para que forme parte del mismo proceso de investigación desde el primer momento.

El texto de Rabiger está pensado con mentalidad analógica, en tiempos en los que se filmaba con celuloide, o en los inicios del formato digital, y resultaba caro. Las cámaras eran armatostes pesados, costosos y complejos, aptos para expertos que necesitaban contar con presupuestos importantes y equipos relativamente numerosos pero que siempre resultaban limitados. De ahí, y de una sencilla idea positivista ya superada, viene en parte la actualmente obsoleta preocupación por la interferencia de la cámara. Ahora se trabaja desde el principio grabando en video digital de alta calidad, sin miedo a las limitaciones o costes del metraje y también en el mundo del documental audiovisual se introduce la cámara en el propio proceso de investigación. Por tanto, el propio proceso de la investigación se ha transformado, conviene replantearse de otra manera la aproximación al objeto de estudio y ese es el foco de reflexión en estas páginas.

Coincidimos además con los documentalistas, es decir, con quienes hacen cine documental, en que la finalidad de nuestro trabajo es realizar un producto audiovisual resultado de nuestra investigación, pero las audiencias de destino son diferentes, la mirada y la curiosidad antropológica que guían nuestros encuadres y tomas son y deben ser particularmente antropológicas, las tomas que realizamos tienen para nosotros el carácter inicial de datos para un ulterior

análisis, y nuestro cometido es ser capaces de comprender e interpretar una cultura desde dentro y con el mayor nivel de profundidad posible. Es cierto que los cineastas buscan también conseguir una cierta empatía con sus personajes y transmitirla a la audiencia, y en ese sentido pueden ayudarnos con su experiencia, pero sus técnicas no siempre nos resultan adecuadas para trabajar con nuestros informantes. La cámara suele reflejar muy bien el nivel de confianza de quienes la enfrentan con quien está tras ella para manifestar sus opiniones o relatar sus experiencias, algo que puede resultar muy útil al antropólogo que sabe gestionar la construcción de un buen “*rapport*” con sus informantes. Ante la cámara se percibe con facilidad el grado de conexión entre entrevistador y entrevistado, lo que exige una buena preparación previa a cualquier entrevista.

Al mismo tiempo, al poder mostrar de forma tan directa esta conexión, la cámara añade lo que podríamos llamar una capa de información sobre la construcción del conocimiento antropológico que es objeto constante de reflexión por parte de nuestra disciplina: cómo y en qué términos ha ido construyendo el investigador su relación con quienes son su objeto de estudio. Y lo mismo sucede con los elementos materiales o espaciales. La cámara siempre muestra nuestro modo de aproximación a aquello que queremos conocer y esto debería exigir una reflexión previa y otra posterior, revisando las imágenes recogidas, para ser más conscientes de cómo estamos abordando y enfocando nuestro trabajo y qué sesgos introducimos con nuestro enfoque. Aquí tenemos una de las potencialidades de nuestra aproximación audiovisual que está relacionada con la tercera articulación propia del medio audiovisual que describe Eco y a la que se refiere Lisón Arcal en diversos artículos (2011 y 2014).

Para Lisón Arcal (2014) los inicios en el proceso de la investigación nos sirven para generar contexto y contextualización. Y además para presentar a los informantes integrados en su contexto. Estos aspectos son claves para empezar a construir la narración antropológica en términos audiovisuales tanto en la fase de investigación de entrada en el tema y en el campo, como cuando pensamos en la forma de presentar los resultados. Cuando vamos a construir el audiovisual también puede ser bueno comenzar por las cuestiones contextuales. Para entender mejor los dos primeros puntos, de los seis que señala Lisón Arcal en su

artículo citado, los que atañen al contexto y a los personajes dentro de él los expongo brevemente aquí, aunque se volverán a tratar más adelante.

Reunión de los mozos de Plan 25 años después



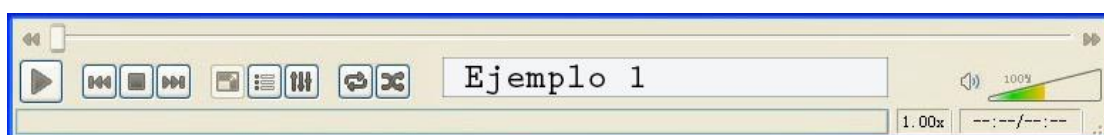
Los mismos que se reunieron para idear la Caravana de mujeres 25 años después rememorando los sucesos

Contexto y contextualización

El contexto es clave como marco de referencia de los personajes de las acciones humanas y de la cultura. El contexto es el ambiente, el transcurso de la vida en el espacio y en el tiempo, y cuyos significados cambian con el devenir. El contexto puede ser temporal o situacional. Cada situación, para ser analizada, necesita tener un contexto de referencia como anclaje. Si no hay contexto no hay historia que contar. Entender cómo crear contexto en una investigación con medios audiovisuales y fundamento antropológico es algo imprescindible y por eso se abordará detalladamente el proceso cuando hablemos de trabajo de campo. Veremos para ello los tipos de planos que se suelen utilizar en distintas situaciones y que van más allá de los típicos planos generales como proponía la disciplina en sus inicios hace ya años. Y de igual modo trataremos de explicar las formas de análisis que aplicamos a este aspecto clave por el que comenzamos a construir nuestra narración audiovisual antropológica.

En algunos de los trabajos en los que he colaborado en los últimos años como el de *Plan 25 años después*, a la hora de dar explicación de los hechos que

propiciaron la caravana de mujeres, la primera de España, nunca se plateó un abordaje en términos de causalidad única. No hay explicaciones totémicas, de carácter exclusivo y general en los casos en los que tenemos que dar cuenta de cómo son los cambios culturales. Podemos, eso sí, enumerar cuáles son las razones fundamentales y describir los hechos e interpretarlos desde nuestra posición, pero siempre en términos plurales. En este citado ejemplo en el que trabajé activamente, esta explicación se realizó mediante un trabajo de montaje coral en el que las distintas partes involucradas dan su versión de los hechos. Así, dar voz en la explicación a los organizadores, a las chicas que acudieron, a las instituciones, los periodistas de los medios de comunicación, las parejas casadas del pueblo y otros participantes, es clave para entender qué sucedió, cómo y porqué. También es cierto que en proceso de edición y montaje de la narración audiovisual definitiva siempre se puede conceder más peso a las afirmaciones mejor fundamentadas y contrastadas en nuestro trabajo de campo o incluir una explicación complementaria y aclaratoria por nuestra parte. Como veremos más adelante, dar voz a los informantes o a expertos, no necesariamente implica asumir sus expresiones como las válidas o definitivas. La responsabilidad de la interpretación final siempre es responsabilidad del antropólogo y el control de la edición es un elemento fundamental.



Para construir una explicación audiovisual es necesario tener material filmado, datos audiovisuales salidos de los informantes que nos sirvan para desarrollar la descripción y la interpretación. Trabajar en la generación de datos primarios a través de entrevistas y recopilar datos secundarios en forma de archivo es la base material para poder construir un relato audiovisual. Al indagar sobre hechos compartidos en las vidas de personas que vivieron “la caravana” de Plan desde distintas perspectivas y que participaron en ella, nos permite encontrar patrones que explican los hechos de las vidas de las personas tanto en lo individual como en lo colectivo. Es por esto que los hechos sucedidos se convirtieron en acontecimientos, por la relevancia otorgada por las personas que los vivieron y los que los explicaron. Son hechos biográficos que marcan la

vida de las personas, y no solo de los individuos sino también de las comunidades o incluso de la opinión pública y la memoria colectiva. Pero en este caso estábamos ante unos hechos que adquirieron gran parte de su relevancia porque se convirtieron en un fenómeno mediático retransmitido audiovisualmente a gran parte del planeta. Es también por esto por lo que realizamos un trabajo de corte audiovisual en este caso.

Informantes integrados en su contexto

Si el contexto es explicación lo siguiente es poner cara, voz y gestos a quien nos cuenta la Historia, presentar el lugar en el que nos la cuenta, y sobre todo porqué nos la cuenta de una u otra manera y en ese sitio determinado y no en otro. Un informante ha de estar integrado en el contexto, pues su historia no se produce en el espacio vacío, el entorno físico: su pueblo o su ciudad, la casa, el trabajo, los objetos que le rodean... etc., dan pistas sobre las relaciones entre informante y contexto, o informantes y contextos. Unas relaciones y vínculos cuya articulación no puede dejarse pasar y hay que descubrir y desentrañar con meticulosidad y delicadeza, descubriendo datos y niveles de integración que son muy interesantes no solo para el análisis sino también para construir la forma de presentar en imágenes esta vinculación.

Me voy a remitir a un ejemplo. Como señalé en el capítulo anterior al hablar de mi relación con las Historias de vida antropológicas, a principios del año 2012 comencé a planificar junto a José C. Lisón cómo empezar a recopilar material documental del profesor Lisón Tolosana. Todo empezó con un viaje a Murcia para grabar la concesión de título de doctor *Honoris causa* en la Universidad de esta ciudad. Este acto “ritual” nos sirvió como arranque para el proyecto de recopilar una Historia de vida centrada la persona y no solamente en el personaje académico. Decidimos partir de él para ir más allá tratando de entrar en las circunstancias y motivaciones que han dado origen y forma a su obra y legado antropológico. Allí se marcaba un hito que podía servir de punto de partida, aunque era realmente empezar por el final. ¿Cómo se llegaba hasta allí? Esa podía ser la pregunta de referencia para construir el hilo narrativo integrador de una Historia de vida y no perderse en los recovecos del camino. Esa pregunta sencilla inicial podía servir para pensar en los elementos relevantes

de nuestro recorrido con el personaje, ayudándonos a centrar nuestros primeros pasos en la búsqueda de los elementos fundamentales que dotaban de sentido la figura central de nuestra historia y, por tanto, su integración en un contexto académico y antropológico. Pero no exclusivamente, pues las trayectorias vitales son complejas y están llenas de tránsitos insospechadamente ricos en significados que nuestro ojo antropológico no puede perder de vista.

Cuando comenzamos a planificar las entrevistas con el profesor Lisón Tolosana y a grabarlas posteriormente, decidimos comenzar a hacerlo en su casa, en su despacho y con parte de su extensa biblioteca de fondo. Esta decisión no es solamente estética, que también lo es, pues es en sí una imagen muy evocadora. Carmelo es una persona mayor, con una especie de halo de conocimiento que quienes le conocemos percibimos, pero es difícilmente capturable por una cámara por sofisticada que sea. Por esto decidimos situarlo en su contexto de trabajo, en el despacho donde ha pasado la mayor parte de su etapa productiva y creativa, rodeado de sus libros, papeles, el ordenador y un sin fin de recuerdos que dan cuenta de una vida en relación a lo académico, a las personas conocidas y al trabajo de campo realizado. Sin embargo, este inspirador ambiente no es todo lo que define al profesor, por lo que decidimos también hacer grabaciones de entrevistas en otros lugares de su casa, donde también se siente cómodo y se le puede ver rodeado de objetos que no son otra cosa que elementos significativos de su trayectoria elegidos por él mismo para acompañarle en su vida cotidiana. Estos elementos y las historias y experiencias a las que remiten nos han servido de apoyo para construir una imagen. Con frecuencia hemos recurrido a preguntar por ellos, por sus evocaciones, por su sentido y hemos descubierto cómo contribuían a esa integración que perseguimos. Este proceso y esta manera de proceder funcionan muy bien con una cámara y no tanto para un texto escrito. Por supuesto, esto es sólo un ejemplo concreto y muy limitado para aproximarnos a lo que puede ser la construcción de un personaje integrado en su contexto. En este caso hay más contextos, más lugares que explican la vida de Carmelo, como su pueblo, la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, diversos campus universitarios, rincones de Galicia y otros lugares a donde le hemos seguido en el proceso de grabación de su Historia de vida.

Fotograma trabajo de la Hª de vida de Carmelo



El profesor Carmelo Lisón en la Real Academia de Ciencias Políticas y Morales



Carmelo Lisón en Pedrafita do Cebreiro, antes de inaugurar la calle con su nombre

Volviendo a las dinámicas del proceso, y siguiendo en la línea de tomar como referencia pautas establecidas sobre la aproximación al objeto de estudio, me gustaría referirme al trabajo de Gómez Segarra (2008) que aporta un esquema más amplio que con tres propuestas añadidas a la hora de hacer un trabajo audiovisual y que complementan las de Rabiger. Además de respetar los tres apartados propuestos anteriormente insiste en prestar atención específica a estos tres elementos:

Localizar	Protagonistas	Guión
-----------	---------------	-------

Localizar es una parte clave que es preciso tener en cuenta en el proceso de preproducción. Saber dónde vamos a grabar nos puede evitar problemas técnicos de distintas naturalezas. Ya no se trata sólo de llevar la grabadora en el bolsillo y sacarla en el momento oportuno sin preocuparse demasiado de la calidad del sonido de lo grabado más allá de que resulte comprensible el discurso capturado. Ahora trabajamos con medios audiovisuales y entran en juego otros elementos que son importantes y que hasta ahora no teníamos en cuenta. Entre ellos están la luz, el sonido, las restricciones legales u otros impedimentos tácitos de cualquier tipo. Hay que tratar de adelantarse a los problemas. Pero más allá de los problemas, la localización del entorno físico de investigación, lo que llamaríamos “*campo*” para realizar nuestro trabajo, también nos obliga a pensar previamente en el contexto de una manera nueva. Por ejemplo, a la hora de localizar nuestras futuras entrevistas, puede ser muy interesante tener de fondo campos de cultivo si nuestros informantes van a hablar de algo relacionado con la actividad agrícola, antiguas fábricas o talleres profesionales si es el caso, o cualquier otro espacio que pueda aportar un valor contextual añadido y adecuado a nuestro tema central. Está claro que en antropología estas no son decisiones de carácter estético y que pueden ser de gran utilidad y relevancia para el tratamiento visual y significativo de nuestro proyecto. La cámara tiene ese potencial de incorporar nuevas capas de información que ampliarán luego nuestras posibilidades de construir un conocimiento más detallado, complejo y profundo; justo lo que andamos buscando. Este proceso es paralelo al de construcción y negociación de la confianza, en la que los informantes nos dan acceso a sus espacios. Así es como podemos retratar audiovisualmente al personaje y su contexto, localizados e integrados ambos en un proceso de confianza en el que nos van introduciendo a nosotros acompañados de la cámara.

Por ejemplo, en muchos trabajos en los que he participado, la localización que se ha hecho ha sido clave a la hora de realizar la entrevista. Cuando entrevistamos a Xavier Santxotena lo hicimos en el pueblo donde reside, no en su pueblo natal, si no donde tiene su casa, su taller de escultor y uno de sus museos.

El contexto que nos ofrecía el taller como entorno para hablar con él sobre su labor artística era fundamental. Rodeado de maderas, de herramientas y esculturas a medio hacer nos daba juego para sacar temas diversos como hacer referencia a los trabajos en desarrollo en ese momento, como para hablar de su formación o de algunos otros aspectos de carácter personal. Sin embargo, si queríamos introducir temas más íntimos, como los recuerdos de la infancia u otros relacionados con la identidad agote, lo hacíamos buscando el apoyo de espacios más familiares y de mayor confianza para él. De este modo podemos mostrar hasta qué punto el entrevistado nos ha otorgado su confianza pues accedemos con él a espacios más íntimos, más familiares, donde el ambiente relajado y seguro de ese entorno permite derivar la conversación hacia temas más cargados de emotividad que no siempre resultas fáciles de expresar y además grabar aquellos destalles que nos pueden ayudar más adelante, en la edición, a construir la narración visual con un contexto y un sentido antropológico.

Fotogramas de las entrevistas con Xavier Santxotena en su despacho frente a las del taller



El contexto de la biblioteca encuadra las conversaciones sobre su origen agote y las investigaciones que ha realizado al respecto



Entrevistas de distinta temática y carácter más íntimo en un ambiente de mayor confianza

Si queremos plantear una entrevista con nuestros informantes en un entorno que hemos elegido de antemano porque nos parece el contexto adecuado para el tema que vamos a tratar, puede ser muy útil la cámara de fotos. Las instantáneas no sólo sirven, como piensan los cineastas habitualmente, para localizar y llevarnos referencias sobre las que pensar para continuar con una planificación más exhaustiva. Son además datos visuales digitales que se pueden integrar con gran eficacia en la narración audiovisual digital y aportar nuevos niveles de información y significado. Las cámaras de fotografía digital hoy en día nos facilitan la tarea. Además de ser manejables, compactas y automáticas, no suponen un coste económico a la hora de realizar disparos casi ilimitados. Además, las mismas cámaras, generalmente graban vídeo en alta definición, pero a veces no recogen bien el sonido y pueden darnos problemas, por ejemplo, para la comprensión del discurso de un informante. Perder calidad de sonido para nosotros no es un problema estético, es estar perdiendo datos. Se pueden usar de apoyo y para empezar a bosquejar ideas, o sacar planos que no necesiten de un sonido sincronizado. Pero para una entrevista, si no contamos con un medio complementario de grabación de sonido de cierta calidad y garantía, pueden ir surgiendo problemas y debemos de pensar en el uso de grabadores externos, o utilizar el sonido de otra cámara de calidad profesional con la que se puede grabar en mejores condiciones.

La selección de **protagonistas**, es decir de informantes clave, también es muy importante. Ha de ser cuidadosa y sobre todo garantizar la profesionalidad ética del antropólogo. Es posible que haya personas poseedoras de mucha información sobre el tema que estamos investigando, pero son reticentes a aparecer ante la cámara porque no quieren que la gente conozca a través de su voz la historia. No sería lícito grabarles a escondidas y sin su consentimiento y su aprobación. La base del trabajo de campo antropológico es la confianza, aunque ahondaremos sobre esto más adelante hay que advertirlo desde el principio y dar a conocer cuáles son nuestras intenciones. En este caso es mejor tratar de buscar a otras personas de parecidas características antes de abandonar por imposibilidad. Hay que ser creativo y tratar de resolver los inconvenientes y situaciones adversas tornándolas en nuestro favor. Hay que ser muy cuidadoso

en el trato humano, y hacerles sentir a las personas a las que involucramos en nuestro trabajo de investigación que son importantes. No se trata de hacer un casting de tipo cinematográfico o televisivo, pero sí hay que hacer una buena selección de personajes, que sean representativos, que se expresen bien, y que no sean reticentes a la cámara. Pero que tampoco debemos elegir a aquellos sean excesivamente teatrales pues esto puede perjudicar nuestros fines, y pueden no resultar creíbles. En definitiva, el casting es en realidad un proceso antropológico de búsqueda de informantes privilegiados y por tanto una decisión importante que hay que tomar con calma y manejar con rigor. El criterio del sentido común suele funcionar como apoyo a nuestra indagación.

En mi práctica final de la Escuela de Cine recuerdo que hice un proceso de investigación para recabar información acerca del tema del robo de niños en España entre los años 50 y los 80 del siglo pasado. Pese a estudiar un curso de cine documental, mi intención era siempre hacer algo relacionado con la Antropología audiovisual. Así comencé a trabajar orientado por mis conocimientos antropológicos, me entrevisté con varias mujeres que habían sufrido supuestos robos y engaños por parte de monjas que ya eran figuras mediáticas. Comencé a contactar y a entrevistar a las principales asociaciones que estaban llevando el proceso de denuncia. Hablé con afectados desde los dos lados, madres y padres a los que les habían sustraído un hijo recién nacido bajo pretexto de muerte en el parto, y también con hijos que sabían que sus padres los habían comprado casi recién nacidos. Hablé sobre todo con mujeres de diversas zonas de Madrid, que pertenecían en algunos casos a asociaciones y otras no, con el fin de entender la problemática y sacar personajes dispuestos a grabar entrevistas frente a cámara relatando su historia. Quería contar la historia desde el lado de las mujeres. Así en una de las conversaciones, una de ellas me sugirió hablar también con hijos e hijas, que sabían que habían sido robados a sus madres naturales en maternidades de Madrid y habían sido vendidos por las monjas a sus supuestos padres. Esto centró mi selección de personajes y me ayudó a confeccionar el guión de rodaje. La estrategia en ese momento me inspiró a buscar una madre y una hija que contasen la historia desde su perspectiva. Y así a través de dos mujeres, una desde cada lado de la experiencia,

explicasen su historia a través de entrevistas, para ser reflejo de un problema social y particular de muchas familias representado por ellas dos.

En resumen, la idea que quiero transmitir con este ejemplo concreto de actuación en cuanto a la elección de los protagonistas es la importancia de conjugar miradas y perspectivas a través del diálogo con los informantes y luego de ellos ante la cámara. Si nos dejamos guiar por nuestra manera de hacer antropológica y pensamos la importancia de tener múltiples perspectivas a la hora de describir y explicar los hechos, conviene en pensar en personajes cruzados, con miradas y experiencias del mismo fenómeno desde situaciones personales y sociales diferentes pero complementarias. Hablar con nuestros personajes, dejar que nos cuenten sus vivencias y dejarse guiar por ellos pueden ser unas buenas recomendaciones a la hora de plantearse cómo integrarlos en la presentación de los hechos y, a través de ellos y sus circunstancias, crear un contexto más rico en el proceso de presentación y explicación de los hechos. Más aún, en el caso de trabajar con medios audiovisuales es importante resaltar que los personajes aparecen, a diferencia del texto, con presencia cuasi física a través de su imagen personal y distintiva. Adquieren rostro e incluso una tangibilidad diferente a la que proporciona su descripción en un texto de una Historia de vida impresa.

Al mismo tiempo, la cámara permite simultanear la presencia personal del personaje con su contexto, e insertar cruzadamente, con una eficacia sólo factible con el video las opiniones de diferentes personas sobre el mismo hecho, o sus maneras de actuar. Ese juego sincrónico de perspectivas polifónicas en el que podemos confrontar opiniones y maneras de entender y actuar personalizadas en individuos particulares compartiendo un tiempo y espacio escénico que sólo una buena técnica de edición audiovisual puede conseguir dependerá mucho de cómo hayamos pensado y planeado nuestra selección de personajes. La eficacia empática y la calidad antropológica de nuestra narración audiovisual se construye con esos informantes bien seleccionados y cuidadosamente integrados en su contexto.

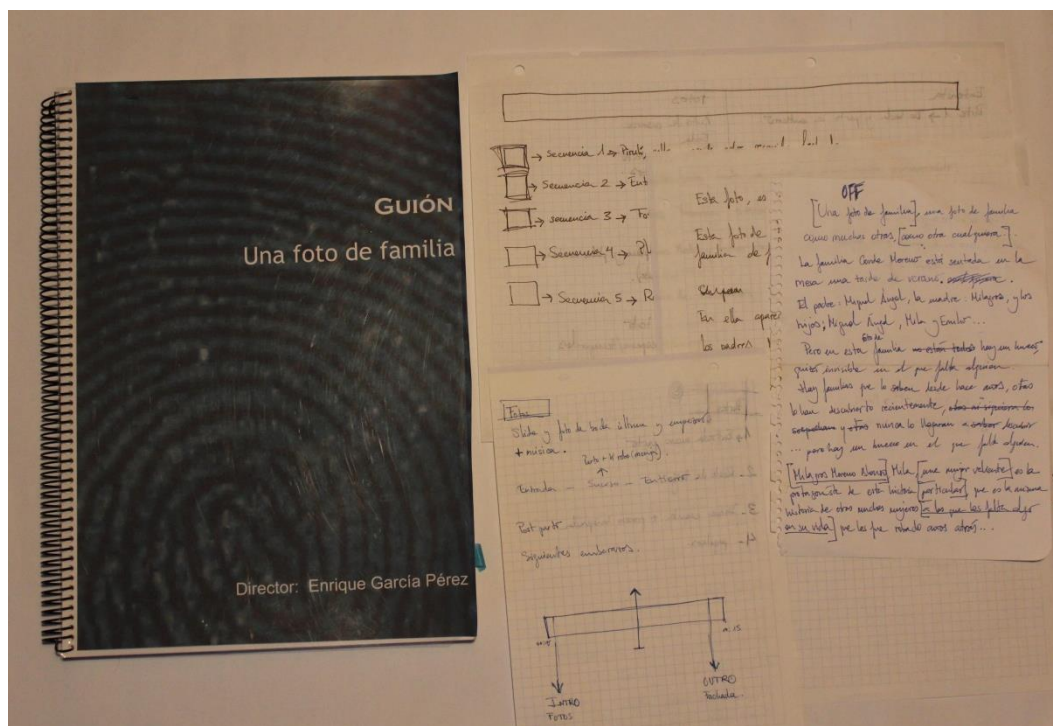
Las informantes clave; Anita y Josefina



Estas dos mujeres nos ayudaron mucho a la hora de entender cómo fue el contexto previo a la caravana de mujeres de Plan, pues ambas eran mujeres del Valle y casadas, que veían con buenos ojos las iniciativas

El **guión** es quizá uno de los temas más controvertidos a la hora de hablar del contexto en los documentales. A la hora de pensar en la planificación de una pieza audiovisual del tipo que sea, es una pieza clave que ha de tener varios momentos. La primera idea del guión aparece aquí, en el proceso de preparación del proyecto, en la preproducción. Ya aquí hemos de pensar en imágenes y en cómo las vamos a tratar. Es imprescindible tener una idea previa del tipo de tratamiento temático, visual y sonoro a la hora de planificar el inicio de un trabajo de este tipo. Hacer una pequeña sinopsis nos puede ayudar a centrar y fijar la idea. El guión se irá reformulando en las siguientes etapas, tanto en la producción y el trabajo de campo, como en la etapa final durante el análisis y la interpretación que nos guiarán para hacer el montaje final. Hay que tener claro a quién va dirigido nuestro trabajo y cuáles son nuestras intenciones. Así podemos hablar de un total de entre tres y cinco guiones a la hora de afrontar un proyecto de este tipo. Aunque ya iré dando cuenta del resto a lo largo de este trabajo.

Ejemplos de guión en fotos: el antes y el después



De muchas ideas anotadas en papeles y libretas se da forma a un guión final

En el caso del ejemplo anterior, mi primera idea fue trabajar el tema de los niños robados. Mi primer guión, una pequeña sinopsis de varias líneas recogía los elementos principales del proyecto. De aquí se puede destacar que ya hay un mini-guión asociado al arranque. Con el avance del proceso de investigación y con las entrevistas exploratorias encontré personajes, como ya he detallado en el ejemplo anterior. Configuré un segundo guión, un guión de trabajo de campo para las grabaciones con las dos mujeres, la madre y la hija que había seleccionado para contar la problemática. De ese modo perfilé mis preguntas para las entrevistas y preparé las localizaciones para las grabaciones de las mismas y de los recursos que íbamos a utilizar. En el guión predominó la idea de que las dos mujeres eran casos que se habían producido en la misma clínica de Madrid. Sin querer dar a entender que ambas estaban relacionadas más allá del espacio físico donde había sucedido la acción y que estaban afectadas por un hecho común en distintos momentos en el tiempo, me servían para mi idea sobre cómo explicar el problema. Mi intención era la de ir más allá

de los convencionalismos que los medios de comunicación estaban presentando en este momento y hacer un tratamiento próximo a la confianza que ofrecen los informantes en el trabajo de campo. Así elaboré mi guión. Posteriormente vinieron el guión de montaje y el guión final, tal y como quedó el cortometraje documental. Con estos dos últimos se completan los distintos guiones que un documental o un audiovisual de antropológico puede tener, pero de estos últimos ya daré más detalles más adelante, en su momento.

A la hora de hacer Antropología audiovisual es importante desde el principio, definir el estilo el cual debe estar en sintonía con los demás elementos con los que vamos a contar. Como señala Gómez Segarra (2008:108): *“El tono de una película es el resultado de todos sus elementos. Elementos que se han decidido hacer de una determinada manera tras comprender en qué género estamos y en qué historia profunda queremos contar.”* De este modo, los primeros minutos de un audiovisual son claves para fijar la atención del espectador y es aquí donde hay que dejar claro cuáles son nuestras intenciones, dar información contextual y además de mostrar el tono, o estilo, debemos también dar un ritmo de imagen de montaje que se adecue a nuestro trabajo. Aunque sobre cómo afrontar estas tareas técnicas enmarcadas en los fines de la Antropología audiovisual daré cuenta detallada, como corresponde, al tratar el proceso de posproducción. No obstante, es importante mencionarlas aquí porque resulta fundamental entender el proceso de construcción de un audiovisual como un conjunto integrado. Las divisiones en apartados que hacemos sólo deben entenderse como una forma de facilitar la explicación de las partes del proceso, nunca como una fragmentación del mismo.

En este caso, tanto la cámara fotográfica, para captar imagen fija, como la cámara de video con la que registramos imágenes en movimiento, son las herramientas clave para plantear el trabajo de campo y la presentación de datos. De ahí mi reiterada insistencia en acostumbrarse desde el primer momento a pensar con ellas y a través de ellas. Ver cine, publicidad, exposiciones de fotografía y arte o cualquier otro tipo de actividades relacionadas con lo visual y lo audiovisual nos ayudan a educar nuestra mirada. Mirar es observar, y esta es la primera clave del trabajo de campo, la segunda es escuchar. De igual modo que

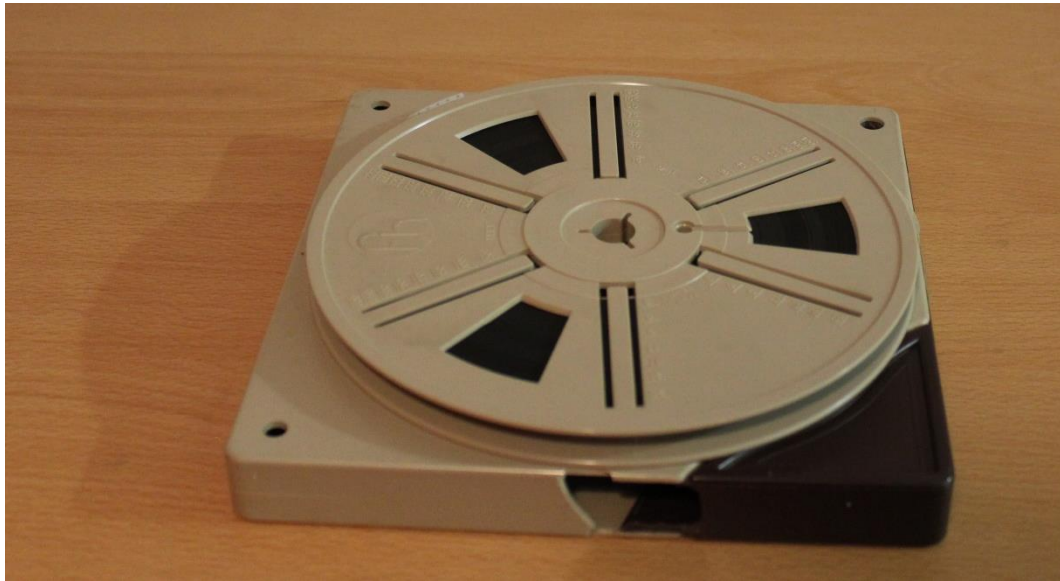
leemos y escribimos para aprender a realizar informes, monografías y artículos debemos aprender a pensar en imágenes. Es más, incluso debemos plantearnos seriamente desarrollar nuestra propia forma de describir con las imágenes. Y no solo con imágenes sino con los elementos audiovisuales a nuestra disposición. Nuestro *smartphone*, del que tanto dependemos y con el que tomamos continuamente fotos y vemos vídeos (o incluso los hacemos) es una prueba de que tenemos más conocimiento del manejo de narrativas audiovisuales del que tendemos a reconocer. Luego queda el proceso de edición que implica algunas complejidades que habrá que aprender, pero que luego descubrimos que tampoco nos resultan tan ajenas, como veremos al tratar de ello en su momento.

He escuchado a José C. Lisón Arcal en muchas de sus clases, conferencias y charlas sobre Antropología audiovisual a las que suelo acompañarle preguntar a los alumnos, o a la audiencia si creen que ¿una imagen vale más que mil palabras?, o si por el contrario ¿mil palabras valen más que una imagen? La pregunta, además de ser retórica, se puede argumentar. No es en términos generales ni una cosa ni la otra, porque en la propia pregunta va implícita la exclusión de uno de los elementos. ¿Qué sentido tiene prescindir de algo valioso y eficaz que combina perfectamente bien con la otra parte? ¿Por qué no conjugar ambos elementos y sacarles así el máximo provecho puesto que cada uno de ellos tiene cualidades diferentes que además combinan bien? Las imágenes que tratamos de obtener cuando hacemos trabajo de campo recogen palabras, de los entrevistados, generalmente. Pero también recogemos imágenes que pueden acompañar las palabras de los entrevistados. Por ejemplo, para crear contexto y sentido explicativo. Si alguien nos habla de sus recuerdos, bien sean objetos lugares o personas, las técnicas del audiovisual nos permiten presentar al mismo tiempo informaciones múltiples, tanto en imágenes como en audio que nos ayudan a construir el contexto explicativo articulado en varios niveles de presentación y comprensión. En este sentido al menos, el audiovisual es más rico que el texto clásico al permitirnos estas ventajas. Por esto es necesario conocer su metodología si queremos sacar partido a las potentes posibilidades de añadir nuevas capas o niveles de información de manera simultánea.

La forma de pensar la preproducción de un proyecto de investigación haciendo uso de medios audiovisuales tiene que tener en cuenta precisamente

ese potencial enorme que nos ofrecen estas herramientas digitales. No es una cuestión baladí. Desde la planificación, pasando por el trabajo de campo, el análisis y la presentación de los datos, todo está en función del formato digital. En los tiempos primigenios de la Antropología audiovisual, como nos contaba durante nuestras entrevistas Carmelo Lisón y como se recoge en el texto de José C. Lisón: *“Construyendo la Antropología audiovisual en España”* (2012) era muy distinto al contexto actual. A principios de los años 60, en la época de los rollos de película de 8 milímetros, éstos limitaban la recogida de datos a unos 3 minutos, por lo que había que tener muy claro qué se iba a filmar. Era una tecnología muy cara para la época, y además con la limitación de no poder recoger el sonido sincronizado hasta la aparición del súper 8 unos años después, a finales de los años 70, lo que dificultaba más el trabajo de campo. De este modo, las etapas de investigación previa requerían de mucho más tiempo que actualmente. Y tal y como nos contaba el profesor Carmelo Lisón, cuando se planteaba filmar un ritual tenían que ir una primera vez solamente a observar, y a anotar sin utilizar “el tomavistas”. Si acaso se permitía hacer alguna foto, las cuales tampoco eran baratas en la época, pero sí más asequibles que los rollos de filmación. Hay que recordar que filmar en formatos profesionales de la época, el de 35 y el de 16 milímetros, resultaba difícilmente asequible (por coste y complejidad) y quedaba solo al alcance de algunos pocos privilegiados. Y digo filmación porque se trabajaba con el film de acetato analógico que había que cargar en forma de rollos de película engorrosos por su tamaño y por la facilidad con la que podían velarse o verse dañado por cualquier condición adversa. Además, la sensibilidad de aquellas películas las hacía todavía más complicadas de manejar, pues las condiciones de luminosidad que exigían para una correcta impresión de los fotogramas impedían su uso con poca luz y obligaban a tener que usar engorrosas antorchas eléctricas que consumían mucha energía. Con la aparición del formato digital desaparece el celuloide y el proceso, para ser precisos con el lenguaje, se debe denominar grabación.

Fotos de los rollos de súper 8 en chasis y en revelado



Bobina de Súper 8 editada



Fotograma digitalizado de una de las grabaciones del profesor Lisón

A partir de los años 80 con la aparición de los nuevos formatos *protodigitales*, primero el Beta y después el VHS, el problema de grabar audio de forma sincronizada desapareció y mejoró respecto a la tecnología anterior. Los tiempos de grabación también se alargaron sustancialmente. Y pese a que la

calidad no era la misma que la de la emulsión fotoquímica, el precio si era más asequible. Pero con los nuevos formatos digitales entorno a la llegada del siglo XXI tenemos la posibilidad de obtener datos brutos de manera casi ilimitada y en condiciones de luminosidad muy escasa con una calidad más que aceptables. Hay que entender que el precio de la tecnología de grabación de la que disponemos hoy en día es tanto económicamente como en términos de calidad muchísimo mejor y con una dificultad de manejo mucho más sencilla de lo que eran en época anteriores. Las cámaras de la época primigenia eran manuales, teniendo que tomar todas las decisiones de uso, como la cantidad de luz con la apertura de diafragma, el enfoque, la velocidad de obturación... etc. Procesos que las cámaras modernas fueron automatizando poco a poco haciendo que el uso de los medios audiovisuales, cámaras de video y de fotos fuesen cada vez más sencillo. Por esto no hay excusa para no utilizarlos, pues ya no se requiere de un adiestramiento profesional o técnico complejo para su uso. Solo hay que lanzarse, equivocarse y aprender. Y preguntar también, que siempre ayuda.

Fotos del formato VHS



Cintas de VHS



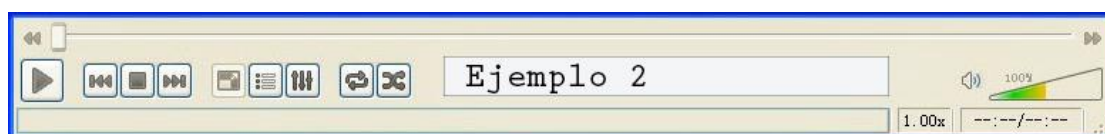
Fotograma de uno de los VHS grabado por José C. Lisón

Lo que no ha cambiado entre estas dos etapas es la forma de mirar. Como señala Berger (1972) la forma de mirar es lo que crea el mundo. La Antropología intenta, por un lado, entender las diferentes formas de mirar el mundo que cada cultura proporciona a sus miembros y, por otro lado, desarrollar una mirada observadora propia como parte de su metodología para descubrir los elementos que contienen los significados clave para interpretar el sentido de esas otras miradas. Nos ayuda, por tanto, a desarrollar una sensibilidad que nos da pautas para entender el mundo en el que vivimos y a mirarlo a través de nuestros ojos, entendido como premisas, y a través de los de los otros, tratando de empatizar y de entender la cultura del otro como es propio de la disciplina. Del mismo modo cuando trabajamos con medios audiovisuales estamos recreando nuestra forma de ver el mundo, tratando de explicar cómo lo vemos a través del encuadre de la cámara y cómo lo entendemos con la forma de editar las imágenes. Las cámaras son máquinas de mirar y sus productos icónicos son el resultado de la mirada de quien está detrás, de quien las maneja (Lisón Arcal 2005:29), de ahí la

importancia de la mirada del antropólogo, de que sea el antropólogo quien maneje las cámaras si queremos hacer Antropología audiovisual.

No es por tanto la forma de encuadrar artísticamente el plano para captar la acción lo que importa cuando hacemos antropología audiovisual, sino la forma en que tratamos de capturar y reflejar el contexto. Así podemos ver en uno de los clásicos-modernos de la Antropología audiovisual, en la película de O'Rourke "Cannibal Tours" (1988) la forma en cómo el antropólogo usa la cámara en oposición al uso de la misma por parte del turista. En esta película hay una secuencia en la que los turistas, de excursión por un río en una lancha, van con sus cámaras de vídeo grabando el paisaje, charlan y ríen animadamente, es normal pues están de vacaciones. Son turistas y es el comportamiento que se les presupone, hasta que el motor inesperadamente se detiene. La avería provoca no solo el parón en el transcurso del viaje, sino también la sensación de seguridad que transmite la imagen al ir montados en la embarcación y ver el paisaje de la selva transcurrir desde el reducto tecnológico occidental. En ese instante y de repente cambia el semblante de los turistas y el ambiente jovial se torna en un silencio casi ominoso. La situación comienza a alargarse y estos pierden el ánimo y el fuelle animoso que se ve en los planos previos. Sus cámaras ya no están en alto y pegadas al ojo mientras los miembros del grupo saludan dando testimonio de haber estado allí. Hay una cámara que sin embargo no se detiene y que graba toda la secuencia de acontecimientos que es la que se nos presenta en el montaje. Es la cámara de O'Rourke, la cámara del antropólogo. Es la cámara que no solo filma el paisaje, es la cámara que además graba al grupo de seres humanos de vacaciones en su comportamiento espontáneo. Que capta tanto la felicidad que hay cuando la embarcación avanza, como cuando se para y la avería se dilata en el tiempo, cuando en las caras de los turistas afloran cierta ansiedad primero y algo de aburrimiento después. Hay una cámara que sigue grabando, que sigue retratando el momento porque está guiada por la mirada antropológica, una mirada interesada en seguir captando aquello que no va aparecer en el video del turista cuando llegue a su casa y no lo va enseñar porque las vacaciones son diversión es ocio y cuando éste se ve interrumpido la primera reacción lógica es de sorpresa y de corte de la grabación. La cámara que nos enseña estos

momentos el contrapunto de la situación no se ha apagado y sigue grabando porque está trabajando, busca captar, reflejar y poder hacer comprensible todo lo que acontece. Eso es trabajo de campo, pues la cámara que ha captado estos momentos no lo ha hecho por estar encendida y grabando todo el tiempo, ha sido decisión del antropólogo que además de grabar lo que ellos graban y grabarles a ellos, grabarles también cuando dejan ellos de grabar. Toda una lección de uso de la cámara, de ética del trabajo de campo y de edición el que se puede extraer de este pequeño fragmento.



La Historia de vida como técnica de investigación social basada tanto en técnicas etnográficas y análisis antropológico con la que trato de centrar mis explicaciones a lo largo de los ejemplos expuestos en este trabajo, también se puede y debe realizar con medios audiovisuales. De principio a fin, desde la recogida a la presentación final. Más aún, la estructura de la historia de vida y los elementos contextuales que la dotan de sentido parecen pensados para ser grabados y presentados audiovisualmente. El personaje central y los personajes secundarios que le acompañarán aparecen retratados con su propia imagen, una imagen muy parecida a la que construimos en nuestro cerebro cuando identificamos a los individuos y los dotamos de identidad y personalidad diferenciadas. Casi podría decirse que adquieren con la imagen en movimiento cierta presencia con vida propia, incluso dan la sensación de una cierta autonomía y pueden transmitir una empatía que sólo es posible en el medio audiovisual. Las páginas previas ya han ido encaminadas a este fin de dar noción sobre cómo utilizar técnicas audiovisuales puede añadir valor antropológico a la Historia de vida. El modo clásico de proceder en la que podríamos denominar etapa inicial funciona de igual modo en cuanto a su estructura tanto si pensamos proceder a realizar un trabajo escrito o audiovisual. Cambian, como hemos podido ir viendo, los procedimientos y las formas de hacer, algo que afecta también a los significados que se manejan, pero el esquema de referencia puede

seguir siendo válido para ambos modos. En este caso, y para dar comienzo podríamos hablar de tres tareas bien diferenciadas:

- Selección del personaje y establecer el foco de interés
- Establecer una línea temporal
- Documentarse

1- La selección del personaje

Encontrar una persona, o un personaje interesante, representativo y con ganas de hablar es primordial a la hora de comenzar a hacer una historia de vida. Las personas mayores generalmente parecen más interesantes, pues su recorrido vital es más extenso. Pero no hay que olvidar que hay niños que han podido pasar por experiencias muy impactantes tanto por ser dramáticas tanto como por ser muy exóticas, que también son dignas de ser contadas pese a que no sean de un gran recorrido temporal o sea más escaso que en el primer caso. El interés de seleccionar un personaje que represente a un grupo está sobre la base de nuestros criterios internos de investigación. Depende en buena medida del estilo que pretendemos y que debe ajustarse a nuestros fines. Planificar una Historia de vida con medios audiovisuales, como hemos venido viendo hasta aquí, también requiere de una preparación al igual que cualquier diseño de investigación o una producción audiovisual. Incluso he llegado a mencionar anteriormente un tipo de “*casting*” a la hora de elegir al personaje que vamos a grabar, y cómo debemos tener en cuenta criterios que, más allá de los estéticos, hacen referencia al interés del discurso que expresa la persona o persona que elijamos.

La selección de personajes nos orienta de este modo hacia el tipo de historia o relato de vida que queremos realizar en función de los objetivos de nuestra investigación. De este modo, si elegimos a un solo personaje, es preciso que atendamos a unos criterios para construir un estudio de caso. Sin embargo, si lo que pretendemos es hacer una Historia de vida de relatos múltiples, la selección ha de ser más amplia y hay que decidir si queremos que sean paralelos o cruzados como señala Pujadas (1992). Los relatos de vida cruzados no se tocan entre sí, cada participante aporta su voz propia, su versión de los hechos. Bien es cierto como señalan la mayoría de los autores, a la hora de hacer una Historia de

vida de relato múltiple es necesario atender a criterios de representatividad y significatividad recurriendo a variables en las que la saturación es la clave, como señala Denzin (1970). En la Historia de vida de relato cruzado cada participante aporta su voz y el autor mezcla las versiones para crear una única voz a través de los distintos participantes. Un relato coral que trata de ser más rico a través de un criterio de cantidad para dar mejor cuenta de los sucesos. Una visión más completa que la autobiográfica. Estas tipologías se pueden consultar a través de los distintos autores manejados en la bibliografía básica utilizada, aunque ya he hecho alguna referencia a ellas en el primer capítulo de este trabajo.

Tanto la decisión de solo elegir a un representante como a varios es decisión del investigador, quién elabora el relato final. Estas decisiones se han de tomar en función del tema, de las necesidades de los participantes y sobre todo del enfoque que se pretenda dar y esta decisión corresponde al proceso de preparación de la Historia de vida. Las decisiones que planteamos en un primer momento para orientar el proceso de investigación no solo han de estar orientadas al inicio del proceso. Hay que entender que este proceso es más amplio y global. Está compuesto por tres estadios los cuales requieren de tareas diferenciadas que se van complementando a medida que se avanza. Este procedimiento es general y nos sirve tanto en el modelo clásico como cuando utilicemos medios audiovisuales. Aunque como ya vamos viendo el uso de estos medios y herramientas nos obliga a tomar en consideración decisiones en relación al planteamiento y el correcto uso técnico de estas. Es por esto que a la hora de diseñar la estrategia y las tácticas debemos tomar algunas consideraciones metodológicas previas tales como:

Tareas	Fases de la investigación
¿A quién entrevistar?	Diseño/ PREPRODUCCIÓN
¿A cuántos se ha de entrevistar?	Diseño/ PREPRODUCCIÓN
¿Ser directivo o no directivo en las entrevistas?	Trabajo de Campo/ PRODUCCIÓN
¿Recoger relatos completos o incompletos?	Trabajo de Campo/ PRODUCCIÓN
¿Cómo transcribirlos?	Análisis / POSTPRODUCCIÓN
¿Cómo analizarlos?	Análisis / POSTPRODUCCIÓN
¿Cómo publicarlos?	Presentación / FORMATOS

Hay que aclarar algunas cosas a cerca de estas preguntas. Sobre las dos primeras, hay que señalar que corresponden a la fase de diseño que es sobre la que estamos tratando como eje central de este capítulo. Pero como este es el principio del proceso y requiere del diseño global del trabajo hay que tener en cuenta las siguientes fases. Ya he advertido que no podemos perder de vista el sentido integrado y global de todo el proyecto, lo que nos obliga a estas referencias al conjunto y evitar una idea de fragmentación. El proceso de trabajo de campo, o la recogida de datos, también requiere de un planteamiento previo, pensar cómo vamos a afrontar epistemológicamente y técnicamente las formas de proceder. De igual modo, cuando nos enfrentamos al final de proceso hay que tener una concepción sobre cómo analizar y presentar los datos. Estos planteamientos previos no son de hierro, ni totémicos e inamovibles. Son una guía, que se plantea antes de empezar para tratar de orientar el proceso. Pero hay que ir abierto al proceso de investigación, a la fase de campo, que es la que de verdad va dar pautas para obtener el resultado de nuestros análisis. Tal y como señala Sanmartín (2003:14): *“No nos limitamos a comprobar hipótesis previas, dejamos que sea primero el material de campo quien nos cuestione, y eso exige ese tipo de apertura moral. Ese esfuerzo y esa apertura son morales porque en ocasiones, exigen del observador una renuncia a una posición previa, un cambio en las categorías y en los valores que usa como modelos que guían el movimiento de su razón (...).”*

Volviendo a las decisiones de reproducción en sentido de aplicación de técnicas audiovisuales, es clave hacer un primer planteamiento sobre a quién y a cuántos estimamos entrevistar incluso cuando la Historia de vida no sea de relato único, pues podemos entrevistar a personas que nos hablen de nuestro personaje. Es bueno hablar con otras personas que nos den pistas, indicaciones y sugerencias sobre las que preguntar a nuestro personaje o indagar en aspectos que no quisiera éste revelar. Una forma de control de los sesgos que producen la autocensura. Toda ayuda es buena, incluso la información que se reitera es un aspecto muy útil, pues proporciona una pauta de la importancia que se da a un aspecto relevante. Por eso creo conveniente considerar que una Historia de vida de relato único también ha de estar complementada por la visión de otros;

familiares, amigos, vecinos, colegas, compañeros o enemigos que complementen la información unidireccional que ofrece el protagonista. A la hora de poner frente a la cámara a estos sujetos hay que tener confianza, hacer que se encuentren cómodos y seguros. Lo que nos cuenten puede ser muy relevante, de notable valor y de incalculable ayuda para nuestro trabajo final. Así es como nos diferenciamos los antropólogos visuales del trabajo de corte periodístico superficial, no aquel que se basa en la investigación, que está más próximo a los objetivos de nuestra disciplina. El respeto, la empatía, la relevancia del contexto y la extracción de significados culturales son claves para conseguir que se expliquen los porqués de las cuestiones relevantes a la cultura, al grupo, a la sociedad o al individuo particular que hemos seleccionado.

La metodología que se ha de usar al construir la Historia de vida alude a posiciones fenomenológicas creadas por la oralidad y los documentos personales y con un carácter basado en tres ejes: retrospectivo, longitudinal y subjetivo como señala en Sanz Hernández (2005) en su artículo sobre la metodología biográfica en investigación social. El criterio básico es por tanto el de la *significatividad* además de la *representatividad*. Los significados es lo que tratamos de extraer a la hora de hacer los análisis en este tipo de trabajos desde la Antropología como daré cuenta más adelante en el tercer apartado dedicado al análisis y la postproducción. También hay que considerar, como señala esta autora y en lo que coincido, que en investigación cualitativa no se especifica de antemano ni el tipo ni el número de informantes por indicación teórica, pues se trata de construir el conocimiento por inducción analítica a través de la recogida de multitud de casos. Es una especie de libertad que trata de no condicionar previamente la investigación y la forma de hacerla. Así a la hora de aproximarse a conocer un fenómeno lo importante no es el número de casos, sino la importancia de los mismos y es el investigador quien ha de decidir cuándo la información comienza a repetirse y el fenómeno está claro. Después ya se tomará la decisión de cuántos aparecen, cómo y porqué, tras realizar el análisis y la interpretación con objeto de construir el texto o el audiovisual (o ambos), a través la edición final en formato audiovisual o el tipo de presentación *trasmidia* que más nos convenga. Siempre que dispongamos de una buena base y

materiales audiovisuales con contenido de calidad se puede realizar este tipo de trabajo siguiendo las recomendaciones de las exposiciones precedentes y las siguientes.

2- Establecer una línea temporal

Una línea de tiempo es un orden lógico. Hacer una cronología es importante para empezar a recabar información y también para poder presentarla de forma que sea comprensible. Seguir un orden por etapas, ciclos vitales, años o momentos significativos puede ayudar a recabar la información de un modo ordenado y sistemático que ayude a su posterior análisis. Esto vale tanto para el texto escrito como para la presentación audiovisual, aunque las reglas sobre cómo conjugar el tiempo tienen sus particularidades en cada formato. Para Bourdieu (1989 y 2011) la ilusión biográfica en un relato es un camino a través de etapas que se hace y está por hacer, que tiene un fin que transcurre a través de metas y un final siguiendo una cronología lógica. Esta cronología se ordena según relaciones inteligibles. Lo real es discontinuo, y esto es la base de la novela moderna tal y como expone el escritor Alain Robbe-Grillet y recoge Bourdieu en su artículo. La necesidad de utilizar un tiempo lineal, pero sin el detalle reiterativo es clave en la construcción de la Historia de vida pues se puede llegar a convertir en la excesiva y detallista fórmula por la que fue tan criticado Oscar Lewis. Es necesario hacer del tiempo un aliado que agilice el relato, lo haga comprensible y no reste información. La elipsis es una figura estilística literaria no solo aceptable, sino también necesaria para que la narración sea ágil, sostenible y tenga ritmo. De igual manera en la construcción de la narración audiovisual la elipsis, por ejemplo, nos hace avanzar en el tiempo de una forma comprensible y ayuda a mantener la continuidad en la comprensión del relato y transcurso de la narración. En esta ocasión el papel que juega la elipsis es el mismo tanto en el texto escrito como en la narración audiovisual.

Cuando trabajamos en audiovisual trasponemos esta necesidad de pensar cómo afectan el tiempo y la linealidad. Como ya expondré en los siguientes capítulos, el audiovisual nos va a proporcionar una mayor posibilidad de presentación de datos en distintas capas y niveles de compresión que el texto

escrito, además de permitirnos jugar con una simultaneidad en la presentación de ciertos elementos que resulta imposible de otro modo. El audiovisual además de valerse de las figuras estilísticas literarias para construir la narración juega tanto con la superposición de elementos en un mismo plano como con la disociación del audio y la imagen. De lo que se escucha -lo sonoro-, de la imagen -lo que se ve- nos proporciona otro nivel de descripción comprensión distinto y complementario. Estos elementos se pueden disociar entrando en un juego que aporta mayor riqueza al relato de lo que lo puede hacer en el texto clásico, pues permite hacerlo al mismo tiempo. Esta es una de las ventajas clásicas del audiovisual de la que nos podemos valer a la hora de construir relatos o Historias de vida con estas metodologías.

Las posibilidades que nos ofrece el lenguaje audiovisual como forma de narración hay que saber aprovecharlas en beneficio no solo a la hora de hacer un trabajo riguroso sino también atractivo. El audiovisual nos da unas posibilidades distintas a las de texto clásico que es imprescindible conocer para poderlas aprovechar y pensar con esos términos en la construcción de nuestro discurso. La escritura formal exige una linealidad de corrido que supone una mayor “longitud textual” en el tratamiento de la descripción para una presentación o para la explicación del marco contextual. Al mismo tiempo supone una cierta discontinuidad, al tratarse como capas separadas, por ejemplo, los detalles del contexto y de la acción central. Si describes detalladamente con palabras los hechos, no puedes, al mismo tiempo superponer los detalles del contexto en una misma unidad de representación instantánea, sino que cada elemento necesita de su propia construcción, bien por separado, bien recurriendo a intercalados, siempre lineales. En un fotograma puede verse a un danzante con el atuendo que viste, la posición que mantiene, la expresión de su cara, el lugar en el que realiza su baile, y todo con cierto detalle como parte de un conjunto que puede captarse en un golpe de vista. En un texto como este cada uno de los elementos mencionados tiene que tratarse y describirse por separado y siguiendo un orden lineal. Por el contrario, el audiovisual maneja un lenguaje en el que la linealidad se puede crear a través de varias capas de significado, tanto visuales como sonoras, que aportan densidad descriptiva. Una riqueza que podemos

aprovechar a nuestro favor. Cada capa de información, cada imagen aporta unos significados igual que los sonidos que aportamos y todas ellas integradas nos ofrecen un significado nuevo en combinación de varias capas que nos permite dar mayor nivel de precisión de descripción y contexto. La información que podemos exponer en un montaje audiovisual es en cierta medida superior a la del texto clásico. Siempre claro que lo sepamos componer según las reglas que lo van hacer comprensible e interpretable por quien lo siga.

3- Documentarse

Recabar información antes de empezar una investigación es clave. Hay que empezar a conocer el fenómeno con todas aquellas informaciones que puedan sernos de utilidad, incluso también con aquellas que aparentemente no lo sean, como dichos, rumores, mitos... etc. De igual modo, al realizar una Historia de vida audiovisual es importante recolectar todo tipo de información, pues luego nos puede servir, sino vale ya se desacatará. Recordemos que si no se tienen las imágenes grabadas, conseguir introducir una información en un audiovisual supone maniobras más complejas que en el caso de un texto. Además, hay que aprovechar las posibilidades que hoy en día nos ofrece la tecnología y la facilidad de manejo de los archivos digitales que nos aporta muchas ventajas. Hay que comenzar a adentrarse en el tema de estudio desde fuera, pues llegar a la investigación sin ninguna pauta previa es muy complicado. Pero tampoco hay que obsesionarse con recabar toda la información posible, y de este modo terminar produciendo un auto-sesgo por saturación. Hay que saber filtrar, aplicar el sentido común. Es muy importante en los estudios de carácter cualitativo el ir abierto a lo que suceda durante el trabajo de campo.

Hay multitud de documentos de distinta naturaleza que nos pueden ayudar a empezar una historia de vida. Tanto de carácter público como el DNI, el pasaporte, el carnet de conducir, carnets de socio, libros de registro, certificados médicos, de penales, noticias de prensa, etc. Aunque son de carácter más institucional en la mayoría de los casos nos aportan información sobre el sujeto. Pero también los documentos privados como fotos, videos, películas, cartas, diarios, libros, incluso los objetos de recuerdos o herramientas de trabajo. Estos últimos, los objetos, además de ser físicos se pueden fotografiar, y se pueden

grabar y de este modo se pueden convertir a formato digital para ser tratados, archivados, y usados en la presentación del trabajo final. Crear nuestros propios documentos audiovisuales y digitales es igual de válido que producir nuestros propios datos de investigación en los mismos formatos. Lo mismo que usamos datos secundarios en el proceso de investigación podemos valernos de los documentos que tienen los informantes, o los sujetos que representan a un grupo, para recabar información para la documentación y para la creación de la Historia de vida. Estos documentos se pueden utilizar en la narración, durante la exposición en formato audiovisual, en la creación de contexto explicativo que ayude a comprender y a significar la relación con el personaje elegido y las personas que intervienen. De igual modo ocurre con los lugares y con los objetos, que pueden aparecer en la narración y que están en relación con el contexto.

Ejemplos de fotos y otros tipos de documentos que componen el archivo de la investigación



Fotos de Carmelo Lisón de trabajo de campo digitalizadas para el archivo

Nombre y apellidos *Asociación de Solteros*
 Domicilio *Plan - S/P*
 Localidad *PLAN - HUESCA* Teléf. *506080*

TEXTO DEL ANUNCIO
(escribe con mayúsculas)
SE NECESITAN MUJERES
ENTRE 20- y 40- AÑOS- CON FINES
MATRIMONIALES PARA PUEBLO
DEL PIRINEO-ARAGONES
SE ATIENDE POR TLF. 974506048
DE 20 a 24 horas

Fechas de publicación *3 días - Jueves*
Viernes - Sábado

Anuncio propuesto la noche del 2 de enero de 1985.

El anuncio por palabras que sirvió de detonante para la Caravana de mujeres de Plan

Los documentos personales son la base, la clave ya desde finales del siglo XIX cuando aparecieron los relatos e Historias de vida en las Ciencias Sociales y también en los relatos literarios modernos. En Estados Unidos, en esta época, por razón de las grandes migraciones y la presión sobre la cultura nativa americana se produjeron una multitud de documentos personales y de fuentes orales que retrataban al mismo tiempo el principio de una nueva sociedad y la desaparición de otra. Son documentos personales que hacen de los sujetos y de los grupos algo más que una variable cuantificable, los presentan como un todo en su contexto, en un medio ecológico compuesto por lo social y por lo histórico. La trayectoria de toda persona se produce dentro de un contexto que genera una información cuantiosa, rica en detalles y profunda. Establecer un orden a la hora de crear un archivo es una forma de empezar a construir memoria. De esto tratan las Historias de vida. Del relato en su contexto y desde la perspectiva de quien lo produce. Así hay que recordar que en este tipo de investigaciones la importancia no recae sobre el objeto a investigar, sino más bien por quien lo elabora, por el sujeto investigado y por quien lo investiga. El antropólogo en este caso es quien decide qué se recoge y cómo se ordena. Más tarde se tomarán las decisiones de cómo usarlo y qué grado de importancia puede llegar a tomar. Para llevar a cabo este tipo de planteamientos de investigación con medios audiovisuales, como la Historia de vida, es necesario pensar la forma de hacerlo en varios niveles:

epistemológico, técnico y estético. En este orden, y sabiendo que ante todo que el fin de investigación es el de generación de conocimiento antropológico.

Clasificación de los modos de representación en Antropología audiovisual

El enfoque metodológico que usemos ha de estar en relación con el modo de representación que utilizamos. En el esquema que propone Juan Ignacio Robles (2015) se expone esta relación a través de cuatro niveles, tres de los cuales concuerdan con las fases de investigación y proceso de creación audiovisual que expongo en este trabajo: el diseño o preproducción se encajan con los modelos de colaboración. El trabajo de campo o producción, en segundo lugar, con el estilo del filmación. Y en tercer lugar el análisis o postproducción con las técnicas de montaje utilizadas. El cuarto hace referencia a los contextos de exhibición y publicación los cuales también son importantes y hay que pensarlos, pero a mi modo de ver se han de enfocar hacia el *trasmedia* como un “supraformato” capaz de reunir todo el material, el cual se puede reelaborar en función del contexto de presentación (Walley: 2015).

Los modos de representación audiovisual se han de pensar con anterioridad a empezar a trabajar, en la medida en que se puedan definir, y siempre en concordancia con los planteamientos de investigación y el enfoque metodológico que se va a aplicar. Esto nos va a ayudar a hilar el proceso de investigación desde el principio y guiarlo con coherencia con las técnicas audiovisuales. Tal y como los expone Robles en su esquema sobre modos de representación y metodologías es muy claro y ayuda a entender, además de planificar y analizar proyectos audiovisuales antropológicos. Este esquema además está en consonancia con los postulados de Nichols (1997) y Guber (2001) en lo que refiere a los enfoques metodológicos clásicos que han dominado las Ciencias Sociales.

La primera parte de este esquema, en la que me voy a centrar en este apartado de diseño y preproducción, trata sobre los modelos de colaboración en relación con los modos de representación y el enfoque metodológico en Antropología audiovisual. Distingue tres niveles: el nivel del discurso, la relación entre autor y sujetos, y el tipo de proceso de producción en términos de ideología

y tecnología. Estos estilos propuestos tratan de aunar gran parte del espectro de estilos y técnicas.

MODO DE REPRESENTACIÓN		EXPOSITIVO	OBSERVACIONAL/ CINE DIRECTO	CINEMA VERITÉ/ CINE PARTICIPATIVO	PERFORMATIVO	POÉTICO/ DECONSTRUCTIVISTA
ENFOQUE METODOLÓGICO		Positivismo/ Interpretacionismo	Naturalismo/ Interpretacionismo	Acción participante	Reflexividad/ Auto reflexividad	Reflexividad formal Cinematográfica
MODELO DE COLABORACIÓN	Nivel del discurso	Postivismo: Ético, normativo Interpretacionismo: Emic	Descriptivo Interactivo	Interactivo	Emic Ético Interactivo	Ético Subjetividad
	Relación autor-sujetos (subordinación/horizontal)	Autoridad del autor Objetividad Subordinado	Subordinado	CV: Subordinado CP: Horizontal	Horizontal	Subordinado Subjetividad del autor
	Relación Medios - producción (visible/invisible)	Invisible	Invisible	Visible ideológicamente	Visible: Ideología/ Medios técnicos	Invisible

Robles, J.I. (2015) La información de este cuadro corresponde a la conferencia: Antropología audiovisual: Criterios de Etnograficidad. VI Congreso de Ciencias Sociales Iberoamericanas y del Caribe. Quito. Ecuador. FLACSO. (mimeo).

La tipología de estilos propuesta aquí por Robles es una clasificación orientativa en la que podemos encuadrar películas y proyectos de distinta naturaleza y corte dentro de los que podemos considerar parte del abanico de la Antropología audiovisual. Esto no quiere decir que lo que quede fuera no sea Antropología audiovisual, y que no se puedan encontrar nuevas formas de abordar el acercamiento a las distintos y complejas diversidades que se presentan en la cultura. Este esquema es válido como clasificación, como una guía orientativa a la hora de analizar y también a la hora de producir. Como toda clasificación la virtud no está en usarla como una receta de cocina al paso si no que a veces nos podemos plantear innovaciones del lado de mezclar estilos o de hacer montajes que combinen distintos enfoques metodológicos y modos de representación en función de nuestros intereses. Esta apreciación es más

aceptable cuando lo que hacemos es producir un trabajo de corte audiovisual propio. Al igual que cada tema de investigación es distinto, por lo que tenemos que adecuar las necesidades propias en cada caso.

Empezar a tomar decisiones en un proyecto de investigación con medios audiovisuales es la primera forma de empezar a realizar el proyecto. Valga la redundancia para enfatizar la importancia de la acción, de hacer en términos de investigar, integrando las estrategias y metodologías junto a las herramientas necesarias para realizarlo. La preproducción como he tratado de explicar a través de las anteriores páginas, es el punto de partida, pero no es el final de proceso, ni tampoco el durante. Hago referencia a esto porque las siguientes dos etapas van a dar continuidad al proceso iniciado, sobre todo en lo relativo a la construcción de una Historia de vida en forma concreta, pero como señalaré y trato ya de advertir hay que estar abiertos en el proceso de investigación y por tanto a tener que reajustar decisiones ya tomadas. No por causa de haber herrado, sino más bien como parte del reajuste natural de lo que viene siendo la complejidad de entender los procesos culturales antes de ir al campo, partiendo con frecuencia de precogniciones erróneas que nos puedan llevar a caer en falacias, tópicos y otros desvaríos propios de la mitología popular. Aportar algo nuevo es el objetivo del trabajo en Antropología, un nuevo enfoque, una nueva técnica, reflexión e interpretación a nivel cultural y por qué no hacerlo con las ventajas y la ayuda que nos ofrecen las grandes potencialidades del audiovisual. Que no es ni mucho menos una novedad en las formas de comunicación, si bien es verdad que no siempre se aplica desde el lado de la Antropología. No es solo una cuestión de llegar tarde sino más bien de empezar a agilizar el normal uso de las técnicas audiovisuales digitales en relación al trabajo antropológico.

Formatos de los distintos soportes de grabación de lo analógico a lo digital



De izquierda a derecha: el Súper 8, el VHS, el Mini-Dv y las tarjetas SD, todos ellos usados de algún modo en el transcurso de este trabajo

Capítulo 3

**TRABAJO DE CAMPO /
PRODUCCIÓN**

Esta es la parte central. Quizás el meollo de la cuestión. El trabajo de campo es la base de la tarea etnográfica. La inferencia, el análisis, el generar conocimiento antropológico viene después. Voy a presentar ahora los fundamentos principales con los que se podría hacer un trabajo de campo con cámaras digitales, de fotografía y vídeo, aplicado a una técnica clásica como es la Historia de vida, a semejanza de lo que en un trabajo audiovisual podríamos llamar una fase Producción a través de rodajes o grabaciones. Y en consonancia con lo expuesto anteriormente en cuanto a la preproducción. El modo de pensar, como ya vengo advirtiendo ha cambiado, y por lo tanto hay que planificar las estrategias de entrada en el campo, abordaje del proceso y salida del mismo desde las necesidades de trabajar con medios audiovisuales digitales.

Quiero ahora centrarme en los aspectos más relevantes del trabajo de campo en Antropología: la observación, la entrevista y la recolección de documentos personales aplicada al trabajo en Historias de vida. La propuesta de Pujadas a la hora de hacer una Historia de vida en su fase de trabajo de campo está casi dominada por la concepción de la oralidad y la memoria como fuentes de información apoyados en los documentos personales de distintas naturalezas. Estas técnicas van asociadas a la práctica de la etnografía como base tanto en los trabajos de carácter individual como en los de carácter múltiple que conforman los estilos de trabajo de las Historias de vida. El *humanismo metodológico* usado en este tipo de trabajos ha sido tachado de acientífico y subjetivista por muchos en estos tiempos marcados por la globalización, y por tanto de ineficaz para dar explicación a realidades complejas como señala Pujadas (2000). Hay sin embargo una reacción de síntoma biográfico como señalan Marinas y Santamaría (1993: 11) que da como resultado un interés por las historias particulares tanto como las grupales en temas de distintos ámbitos y enfoques que abarcan desde género, como clase, lugares y países, de linajes, religiones y creencias, culturas, razas, etnias... etc., que tratan de abrirse paso a través de los discursos canónicos y academicistas. Esta es una crítica más enfocada a respetar los modelos “cientifistas” y positivistas, que al propio método científico como también señala Lisón Tolosana en sus modelos de interpretación, puesto que la etnografía y su

posterior interpretación es la que da el carácter científico fundamentado en lógicas distintas a las predominantes en las “ciencias puras”.

De igual modo, la crítica al uso de medios audiovisuales en el trabajo de campo en Antropología se ha dado por parte de algunos sectores dentro de la disciplina sobre la base de una pretendida insuficiencia metodológica y de falta de rigor. Pero, ¿por qué no podemos aplicar estas potentes herramientas de investigación si nos brindan además nuevas posibilidades de trabajo, análisis y representación? Sería éste, no obstante, de un debate tan estéril como obsoleto que pudo tener algún fundamento en la era analógica y cuando las tecnologías audiovisuales tenían grandes limitaciones que dificultaban su uso en muchas situaciones y contextos, pero hace tiempo que la era digital acabó por arrinconarlas y barrerlas. Sobre las principales implicaciones de este giro casi paradigmático recomiendo la lectura del trabajo de José C. Lisón titulado *“Cliconocimientos: construyendo el saber con un clic”* (2011: 35-52). En cualquier caso, el ingente e inigualado trabajo realizado por Jean Rouch en su amplia trayectoria como antropólogo audiovisual haciendo uso de una engorrosa y pesada cámara analógica de 16 mm, echa por tierra cualquier argumento sobre insuficiencias y limitaciones. El tema central de estas páginas es tratar sobre cómo sacar partido al enorme potencial de las herramientas audiovisuales digitales en la construcción de Historias de vida antropológicas y voy a centrarme en ello sin más dilación.

La recuperación y el auge del método biográfico en los últimos tiempos en ciencias sociales y en especial en el trabajo de campo durante de las últimas décadas, más allá de ser una obviedad como señala Bourdieu y de lo que da buena nota Pujadas (2000), se basa según estos autores en la importancia del uso de las historias de las personas contadas por los propios sujetos que las vivencian y/o las comparten como una fuente de conocimiento útil y además fiable. Si a esto sumamos el empleo de herramientas y técnicas audiovisuales y multimedia con una forma de uso orientado a los fines que tiene la disciplina de la Antropología nos encontramos ante lo que propone el título de este trabajo, aportar nuevas perspectivas a la metodología de Historias de vida a través del uso y las ventajas que nos puede aportar el audiovisual.

La base del trabajo de campo antropológico, como propone el profesor Sanmartín (2003) se basa en “observar y escuchar” como tareas básicas que sintetizan un amplio conjunto de tareas a realizar. La observación participante es el principio básico, “*estar allí*” (2003:51-55). Es en realidad lo más importante, entrar en el contexto, presentarse y comenzar a generar confianza. Por tanto, hemos de participar de las actividades, de las charlas cotidianas y los problemas del sujeto, o los sujetos del grupo sobre el que estemos trabajando en cada investigación particular. No hay recetas magistrales para aplicar en todos los casos pero sí consideraciones que debemos seguir. Hay que ser muy claros en nuestras intenciones y respetuosos a la hora de entrar, pues en buena medida es la clave de nuestra supervivencia dentro del campo. Estos datos basados en nuestra experiencia son los que debemos de recoger, pero... ¿cómo debemos hacerlo? La propuesta de Sanmartín (op.cit:75) a este respecto es la de que la observación se registra ante todo en la memoria del observador. Después pasamos a fijarla en el clásico cuaderno de campo, el vídeo, la fotografía, o también en los archivos de sonido. Nos ayudamos claro está de las herramientas modernas, y el uso del ordenador portátil y otros dispositivos digitales facilitan en gran medida las distintas tareas y cada día están más asentadas en el uso del trabajo de campo. Luego lo clasificamos por temas para ayudarnos, pues el orden de los contenidos es muy útil y necesario tanto cuando trabajamos con datos brutos como con documentos materiales y los de formato audiovisual.

Sin duda, en 2003, cuando el profesor Sanmartín publicó su trabajo, las tecnologías audiovisuales digitales no estaban tan implantadas ni eran tan eficientes y sencillas como ahora. Lo digo porque actualmente es posible entrar en el campo y moverse directamente con medios audiovisuales desde el principio, registrando directamente lo que observamos en formato audiovisual. Es decir, que ya no es necesario registrar primero en la memoria y luego volver a grabar en video o a tomar fotos, sino que memoria y cámara funcionan a la par y luego se realimentan cuando se revisa el material grabado. Los medios audiovisuales digitales nos permiten simultanear grabación y observación y luego re-memorar, volver al recuerdo con gran profusión de detalles y no poca precisión, algo más difícil y trabajoso de lograr a través de una descripción

escrita. Curiosamente, algunos de esos detalles pueden haber sido captados sin haberlos percibido plenamente mientras se observaban en directo y se grababan con la cámara. Hoy sabemos que nuestro cerebro, cuando se enfrenta a una gran abundancia de datos detallados, a los que se denomina un exceso de información, tiende a saturarse y nos proporcionar una especie de versión reducida de lo que vemos, que es lo que suelo quedar luego en nuestra memoria. Sin embargo, cuando grabamos con una cámara de vídeo digital, los detalles de todo lo que queda encuadrado en el enfoque y resulta visible permanecen y, salvo malas pasadas que nos puede jugar una perspectiva engañosa (detectable y salvable para el ojo experto) pueden ser revisados cuantas veces deseemos. Esto nos permite mirar una toma centrándonos en diversos componentes de la acción encuadrada y revisar y percibir con más detalle elementos que al suceder ante nuestros ojos a gran velocidad y como parte de una situación compleja, pudieron habernos pasado desapercibidos.

Por esto tenemos que aprovechar las ventajas de los medios audiovisuales aplicados a la toma de datos en la observación. Este tema ya fue señalado por Gómez-Ullate (2000) refiriéndose a la importancia de las “notas visuales” durante el trabajo de campo como un complemento en formato audiovisual, tanto fotos como vídeos, de la memoria, de los cuadernos, diarios y las grabadoras de sonido. La forma de producción y uso de este tipo de registros está condicionada por el uso de las herramientas audiovisuales digitales hoy en día y por el rigor del uso, al igual que en el caso de las herramientas clásicas. Sin embargo, no hay que caer, como bien señala este autor (1999) en la pretensión de convertir la cámara en una pluma sin más, sin comprender las distancias que median entre el texto escrito y el documento audiovisual. Tampoco podemos caer en el típico error de la denominada *cámara cándida* como señala Lisón (1997), y pensar en aplicarla para recoger la “realidad no contaminada” que acontece en toda su plenitud ante la lente de la máquina que la capta con total “objetividad”. Sin embargo, el sentido del trabajo de campo con cámara se podría reducir a tres parámetros fundamentales en la línea que señala Gómez-Ullate: en primer lugar la relación de la cámara con los informantes, en segundo lugar del antropólogo con la cámara y en tercer lugar la relación binomial entre cámara y espectador. Este planteamiento, aunque limitado por reducir el mensaje que

presenta el autor, el antropólogo, en su trabajo audiovisual, a un mero mensaje entre emisor y receptor en una comunicación, puede resultarnos útil en tanto que nos ayuda a entender la cámara como un elemento que participa de manera compleja en el proceso de construcción del conocimiento antropológico.

A mi modo de entender, esta relación estaría ordenada de tal manera que en primer lugar se situaría la relación del antropólogo, el autor, o investigador con la cámara. Pues si bien es verdad que cada investigación es distinta y también cada situación dentro de la misma, es bueno, en mi opinión que antes de empezar a hacer trabajo de campo tratemos de familiarizarnos con el uso de la cámara. Ese sería el primer paso, conocer, entender, hacer propia la herramienta con la que vamos a recoger datos en formato audiovisual. Con esto no quiero decir que sea imprescindible adquirir formación profesional o especializada pero sí conviene tomar contacto, perderle el miedo al uso, tocarla, sentirla. Cualquier situación es buena para practicar, en un contexto familiar o de amigos donde estamos más cómodos, es buen momento para empezar a soltarse. Obviamente preguntar, pedir ayuda o asistir a cursos gratuitos o charlas al respecto también nos puede resultar muy útil. Incluso si con el tiempo nos vemos animados, por qué no, recibir formación de carácter más técnico y profesional, pues siempre hará mejorar nuestro estilo y técnica.

La relación fundamental se plantea a la hora de introducir la cámara hacia los informantes. Esta es la clave del trabajo de campo, es aquí donde sin duda alguna debemos ser más cautelosos. La forma de presentar la información la trataré en el apartado destinado a las tareas específicas. Pero el juego de relaciones que se establece al utilizar la cámara trae nuevas connotaciones a nuestra forma de trabajar y, sin duda también, a la que los informantes pudieran tener inicialmente sobre cómo queremos trabajar con ellos. Hacer Antropología audiovisual, o al menos como yo lo entiendo es tratar de compartir la confianza entre lo que revela el informante y lo que capta el investigador, con la memoria, la libreta, la grabadora, la cámara de fotos o la de vídeo, para construir un relato que sea interesante a la vez que entendible.

Pero quiero volver otra vez sobre una noción importante también a la hora de trabajar con imágenes. Hay que entender lo que es en primer lugar una

foto. Una foto es una imagen fija de un momento que nos permite volver una y otra vez a los detalles, para enumerar los motivos o perfilar el recuerdo. Una imagen en movimiento es mucho más rica y nos permite recoger observaciones más densas en contenido como por ejemplo los distintos momentos de un ritual, una charla o cualquier hecho social que se pueda observar a través del objetivo de la cámara, y quede grabado en la memoria digital. Lo realmente relevante es lo que contiene ese archivo porque puede haber múltiples niveles de realidad recogidos en el momento de una observación con cámara. Uno es la propia imagen, otro el movimiento de la acción que sucede, y por otro lado el sonido. Todos ellos en conjunto nos dan una perspectiva compleja y multinivel de “la realidad” que tratamos de captar. Además, por separado, cada uno contiene elementos que nos pueden permitir diferentes niveles de análisis y proporcionarnos acceso a una comprensión más completa de los significados y del contexto en el que se generan. De este modo, cuando trabajamos con imágenes en el trabajo de campo, es más fácil a la hora de pasar al análisis inferir las repeticiones similitudes y diferencias que podamos encontrar. Hay un “algo” de creación, entre lo mágico y lo artístico a la hora de hacer registros audiovisuales, pues la decisión de lo que grabamos y cómo lo grabamos está en nosotros, pero, ¿no es igual cuando miramos para luego hacer una descripción con palabras? Sin duda, siempre hay una mirada que busca detalles que conduzcan al descifrado de significados, pero, como ya he señalado reiteradamente, la distancia está en la rapidez, simultaneidad y abundancia de datos grabados siempre en un contexto fácil de hacer visible al mismo tiempo que los hechos o cosas enfocados.

El profesor Sanmartín (2003:77), haciendo una defensa del uso de los medios audiovisuales, dice: *“Sin duda la fotografía y la filmación de vídeo constituyen algo más que un sistema de registro de imagen y sonido. Y el lenguaje cinematográfico alcanza en algunas ciencias sociales el reconocimiento de medio usual de comunicación científica.”* También en nuestra disciplina se ha desarrollado una especialidad en Antropología audiovisual, pese a que sus primeros pasos hayan sido más espectaculares y reconocidos en algunos departamentos de universidades extranjeras, fundamentalmente americanas,

inglesas, francesas y holandesas. En estos países, en las décadas de 1960 a 1980, se apostó por asumir los altos costes que suponía filmar en 16 milímetros antes de la aparición de los formatos digitales. A pesar de todo, la complejidad de las cámaras y de los procesos de edición y de sincronización del sonido fueron un lastre para el crecimiento de esta especialidad y gran parte de la producción estuvo siempre supeditada a los conocimientos de los profesionales del cine que, inevitablemente, impusieron en parte sus perspectivas, con frecuencia en detrimento de la reflexión antropológica. Quienes apostaron por el formato más económico del 8 milímetros que permitía aparentemente una mayor independencia, se encontraron con limitaciones aún mayores, sobre todo en lo que a recoger sonido sincronizado se refiere, perdiéndose un dato importante en la recogida de datos. La llegada de los medios digitales ha abierto una nueva posibilidad de retomar y repensar la Antropología audiovisual que ya se atisbó con el video, y tenemos que partir de esa base de que no se trata meramente de un simple sistema de registro más. Además de permitirnos recuperar el control de la cámara y de los procesos de edición, claves para la construcción de un relato audiovisual antropológico, nos abren nuevas posibilidades de abordar las tareas clásicas del trabajo de campo, del análisis de datos y de la re-presentación de los mismos.

Fotos cámaras Súper 8 (analógica) vs. cámara moderna (digital)





Una diferencia de 40 años entre ambas cámaras, las de formato analógico y las de modernas digitales

Hacer Antropología con una cámara, aunque sea de vídeo digital, implica siempre tener en cuenta lo que nos vuela a decir Ricardo Sanmartín cuando apunta: *“Filmamos una realidad cuyo guión no hemos escrito los observadores, y hemos de plegarnos a su realización auténtica en el espacio y en el tiempo. Solo si aparecemos abiertos a la sorprendente creatividad de los actores, autores de su propia historia”*. Es decir, hay que plantearse desde el principio que nos enfrentamos a necesidades propias de nuestra disciplina que vamos a intentar cubrir con una herramienta nueva cuya identidad está en gran medida asociada en la mente de todos con el cine. Y el cine tiene sus formas y reglas que no siempre son las más adecuadas para los intereses de la Antropología. Perseguimos hechos que no controlamos y no podemos exigir que se vuelvan a rodar porque no nos convenció la toma realizada. Nuestros actores pueden permitirse el lujo de improvisar y sorprendernos, nos advierte Sanmartín y es su historia la que queremos y debemos contar con ellos. Entender todo esto puede no resultar una tarea sencilla, y llevarlo a la práctica es quizá superar el primer obstáculo del trabajo en el campo con medios audiovisuales. Luego vienen las siguientes, las entrevistas y la recopilación de documentos fundamentalmente de carácter personal, tanto los primarios como los secundarios. Las actividades denominadas de carácter semidirectivo suelen ser las más recomendables

durante este proceso, implican estar abierto a la experiencia, al encuentro con el otro, con el sujeto investigado, o sobre quien realicemos la Historia de vida.

Lo mismo sucede si nos fijamos en los modelos de las clásicas Historias de vida como propone Pujadas. La deriva de esta técnica particular durante su desarrollo en la que llama fase de encuesta, no en sentido cuantitativo del término en referencia a un cuestionario cerrado, estructurado y con respuestas codificadas, sino más bien al proceso de ir seleccionando buenos informantes dispuestos a dedicarnos tiempo para hacer la entrevistas, implica esa postura de apertura, de expectación. Estos deben estar en referencia a un contexto particular e íntimo, que guarde cierta intimidad, lo cual da signo de la confianza establecida. Pujadas (1992) identifica cuatro tipos de relatos biográficos: el primero es aquel que se construye a través de documentos personales como correspondencia, diarios... etc. El segundo se hace por encargo, pidiendo a la persona que se ocupe de escribir su propia autobiografía. El tercero es el más común entre los antropólogos y se aborda desde las entrevistas biográficas, una forma de diálogo en la que el investigador tiene mayor control y poder de toma de decisiones durante la realización y la presentación. El cuarto y último también está muy relacionado con la Antropología, es de carácter más novedoso, por ser menos usual y se construye por parte del investigador a través de la observación participante, es una investigación de *longue durée* como señala el propio autor que dista mucho del estilo de los modernos trabajos periodísticos. Esta técnica es la que proponen por ejemplo Sanmartín y Geertz en su estilo de trabajo de campo, lo que supone el “*estar allí*”.

A mi modo de ver lo ideal, si se puede, es no limitarse a elegir una sola técnica y centrarse en ella exclusivamente cuando trabajamos apoyados por medios audiovisuales digitales. Estas herramientas permiten combinar distintos tipos de estrategias con mayor facilidad que el texto y de todas ellas podemos extraer aportaciones favorables en la recolección de datos. La cámara y la edición digital permiten incorporar documentación que puede presentarse simultáneamente con las palabras del informante sin mayor problema, de un modo imposible en un texto escrito y pensado para su impresión en papel. Pensemos que los documentos personales nos aportan gran cantidad de

información, que el encargar a los informantes que hagan ejercicios de memoria oral, escrita o audiovisual incluso, nos pueden ayudar también. No sólo podemos estudiarlos y analizarlos si están disponibles, sino que podemos hacerlos visibles en toda su extensión y en su contexto. Y el trabajo de campo compuesto de observación y entrevistas que podamos grabar es clave en el proceso de creación de una investigación bajo estas directrices. Incluso si tratásemos de hacer una Historia de vida sobre una persona ya desaparecida sería lícito no usar solamente los documentos personales, pues hay infinidad de personas que pueden aportar datos o podemos ir a observar los lugares en los que su historia tuvo lugar. No hay que olvidar que las ausencias también construyen el relato. Y respecto a lo que debemos preguntar y hablar con las personas, si hacemos Antropología nos dedicaremos al encuentro con el “otro” para aprender de él.

Dados todos estos aspectos, el trabajo de campo con cámara para realizar Historias de vida audiovisuales necesita de una planificación específica, por lo que hay que pensar cómo introducir, manejar y contextualizar la cámara y su forma de usarla en la relación con los informantes. Pero no hay que asustarse, las cámaras digitales nos facilitan en gran medida su uso en el proceso de investigación. Las ventajas que la tecnología nos ofrece hoy en día son un puntal para hacer una toma de datos densa, precisa y con una complejidad de capas y niveles que podemos analizar en la etapa siguiente de la investigación. No olvidar las consideraciones a las que apunta Lisón Arcal (2014) sobre Eco y la tercera articulación, y también las características de la descripción densa de Geertz (1972) pues son muy útiles a la hora de aplicarlas en trabajos de corte audiovisual. Estas claves se pueden aplicar al trabajo de campo con medios audiovisuales. El trabajo de campo es pues un proceso como señala Pujadas y que he tratado de poner en práctica durante mis experiencias, en el que hay que implicarse con el sujeto, sujetos o la comunidad y sus circunstancias, y esto se aplica igualmente cuando usamos la cámara para trabajar. Hay que hacer sentir a nuestros informantes en esta fase que la cámara que uno porta y maneja no es exclusivamente suya y que puede y debe ser compartida. Esto no es algo difícil en el mundo en que vivimos y en el que todos portamos una cámara de video en nuestro móvil y todo es susceptible de ser grabado y fotografiado, aunque sólo

sea para probar que lo hemos vivido o tenido. Hay que tratar de hacer cómplices a los informantes en el uso de la cámara, hacer que se sientan a gusto cuando participen, incluso escucharles cuando nos sugieren qué tipo de planos o tomas debemos realizar o cómo prefieren verse retratados. El control final es nuestro, por supuesto, como autores del proceso y del relato final, y por ello no hay que escudarse tras la falta de participación de los sujetos, pues el buen hacer está en cooperar. Que los sujetos se sientan representados es fundamental, ellos son los primeros que se han de reconocer. Incluso en las cosas que a ellos nos les terminen de agradar. Que los informantes se vean en la cámara es igual de lícito y necesario como cuando se repasa la transcripción de las entrevistas antes de seguir con las siguientes.

Frente al uso de las herramientas clásicas en el campo, como el diario de campo y la grabadora de audio, que no hay que descartar ni desestimar, ni mucho menos, los registros con cámara digital nos ofrecen la posibilidad de aumentar el nivel de información y de representación de los registros. Para sacar partido de todos estos datos podemos apoyarnos en el “videoanálisis” como proponen autores como Tuma, Knoblauch y Schnettler (2013), y que pueden ser muy útiles para nuestros fines de investigación si por ejemplo queremos analizar los lenguajes subyacentes de tipo no verbal, simbólico o de relaciones de poder a través de una selección para el análisis de secuencias de video.

Ahora bien, los documentos creados con herramientas audiovisuales no pueden considerarse, como una reproducción fiel y exacta de la realidad porque somos nosotros, en gran medida, los que creamos la realidad. Esa que decidimos recortar y encuadrar frente al objetivo de nuestra cámara, como una forma de mirar el mundo, de observar enfocando aquello que nos parece relevante y representativo guiados por nuestra formación antropológica. Ni tampoco quiero dar a entender que las formas de registro clásicas no puedan y deban ser complementarias al material audiovisual, pues son necesarias. Incluso para el manejo de la cámara es muy conveniente hacer un “parte de cámara” como lo llaman los profesionales del medio audiovisual, consistente en anotaciones del contenido de las escenas, las tomas grabadas y la numeración de archivos digitales que genera la cámara. Esto resulta muy útil en el trabajo posterior de

clasificación y visionado previo al montaje, que al fin y al cabo es un proceso de interpretación al construir el orden narrativo que explica el sentido de nuestro mensaje audiovisual. En el mundo del audiovisual esto no pasa de ser un registro de tomas que va a facilitar el trabajo a la hora de revisar el material pero nosotros debemos convertir este “parte de cámara” en un elemento organizador de nuestro diario de campo audiovisual que contenga claves para interpretar esa mirada que hemos registrado con la cámara. Nos ayudamos de las notas para recordar y organizar los temas, para empezar a clasificar, y para delimitar en el espacio y el tiempo las jornadas de trabajo que por lo general se demoran cuando hacemos trabajos de este tipo. Este parte además no dista mucho del diario de campo, pues contiene fechas, horas, localizaciones, situaciones, y además información técnica como la numeración de archivos digitales de imagen y sonido. Es conveniente por tanto hacer un parte de cámara diario y en cada situación, y almacenar los registros bien y ordenadamente pues eso nos ayudará en el proceso de clasificación, análisis y edición del relato final. Es otra forma de tomar registro, de apoyar la memoria.


Ejemplo de un parte de cámara

PARTE DE CÁMARA

TÍTULO	FECHA
CÁMARA	
SONIDO	

SEC.	PLANO.	TOMA	CÓDIGO T.	SONIDO	OBSERVACIONES

Foto de un parte de cámara usado en una grabación de la escuela


**ESCUELA SUPERIOR
DE ARTES
Y ESPECTÁCULOS**

TÍTULO
Ciudad y símbolo

DIRECTOR Enrique García

OPERADOR SONIDO Luis Miguel Núñez

FECHA 31/1/11

CINTA Nº 5C

VELOCIDAD 25

SEC.	PLANO	TOMA	CÓDIGO T.	OBSERVACIONES
1	1	1	6638	Carmeniza Cora Manolo
1	2	1	6639	" " " (detalle panico)
1	3	1	6640	Tobacos general
1	4	1	6641	" detalle
2	1	1	6642	VINOS
2	1	2	6643	VINOS 2
3	1	1	6644	tu local, tu sitio, tu espacio
3	1	1	6645	" " " - detalle
4	1	1	6646	patio de las maravillas
5	1	1	6647	movimiento Calle San Bernardo
6	1	1	6648	2 de Mayo
6	1	2	6649	" " 2
7	1	1	6650	Estadua 2 de mayo
7	1	2	6651	" " " 2
8	1	1	6652	General Juarez (farmacia)
8	1	2	6653	" " " Reacción
8	2	1	6654	juicio panico cartel (Cortu)
8	2	2	6655	" " " 2 (Cortu)
8	3	1	6656	cartel dolor de muelas
8	3	2	6657	" " " " 2
8	4	1	6658	fumables (cartel) 1
8	5	1	6659	DIARREA
9	1	1	6660	Juan Puyo/ plano general alla 4
9	2	1	6661	Juan Puyo/ plano gral 2
10	1	1	6662	Calle de b midea (Cortu)
11	1	1	6663	Broncista gral
11	1	2	6664	" " " 2
11	2	1	6665	Broncista panico
11	2	2	6666	Broncista panico 2
12	1	1	6667	panico leña/peligro
12	2	1	6668	" " " 2
13	1	1	6669	mixtral electrico
14	1	1	6670	faller panico
15	1	1	6671	Carra Julia - gral
16	2	1	6672	Carra Julia - detalle
16	2	2	6673	" " " 2

Parte de cámara de una de mis prácticas de la escuela de cine

Como ya hemos señalado en repetidas ocasiones, la cámara es una herramienta y como tal hay que concebirla. La cámara no hace la investigación, la hacemos nosotros, no decide qué se graba, ni cómo, ni cuándo. Lo que se registra es porque sucede ante el objetivo de la misma no es “la realidad”, ni son “los hechos” acontecidos, sino una representación selectiva que debe estar guiada por la “mirada del antropólogo” que la maneja. Por tanto, debemos pensar cómo la vamos a usar en la observación y cómo la vamos a usar durante las entrevistas que son la base del trabajo de campo. Además, en este proceso y en relación con la Historia de vida, nos encontramos en una posición ideal para recopilar y

grabar materiales de archivo, como señalaba más arriba y en el anterior capítulo, pues en esta etapa hay que seguir con esta tarea. Se trata de pensar qué materiales de carácter personal podemos captar con la cámara y que luego nos pueden ser muy útiles para crear contexto y facilitar una mejor comprensión el fenómeno que estudiamos. Ya no podemos pensar igual que cuando en la época analógica, cuando sólo podíamos contar con la grabadora de voz y la representación de nuestros datos y conclusiones en forma casi exclusivamente textual. Ahora tenemos imágenes y sonido dinámicos, con movimiento y continuidad narrativa y descriptiva al mismo que analítica si se desea; pero incluso si tenemos en mente escribir un texto, la inclusión de imágenes debería ser inevitable. Insertar imágenes en un texto digital es tan simple como necesario para incrementar la calidad de nuestros datos y las posibilidades analíticas ulteriores, por señalarlo de forma sencilla.

Es fundamental cambiar nuestra forma de pensar en los datos que recogemos para aprovechar la ventaja que nos dan las cámaras de fotos y el vídeo para digitalizar todo lo que se puede mirar. En una Historia de vida, todos aquellos objetos, instantáneas en papel, películas, cartas, dibujos, cuadros, herramientas de trabajo, espacios, etc., que podemos capturar audiovisualmente para convertirlos en materiales de archivo son datos (o pueden serlo) de primerísima calidad que podremos utilizar tanto para nuestro análisis como en la posterior construcción del conocimiento antropológico, ya que podrán estar en la representación que hagamos, tanto en formato escrito como en edición digital y/o audiovisual.

Si pensamos en las tareas específicas del trabajo de campo en Antropología desde la óptica de la cámara o del uso de medios audiovisuales digitales podemos partir, igual que en el formato analógico tradicional, con la observación. Pero como ya he señalado, observando con la cámara y a través de la cámara con el sonido; no olvidemos nunca el sonido y la calidad del mismo. Un sonido que no sólo recoge palabras (que deben ser inteligibles) sino contexto sonoro en un mundo en el que hasta el silencio suena. El paso siguiente, por ponernos un orden que nos organice, sería por ejemplo la tarea de entrevistar, de escuchar más que hablar, sin por ello dejar de observar y participar, aunque

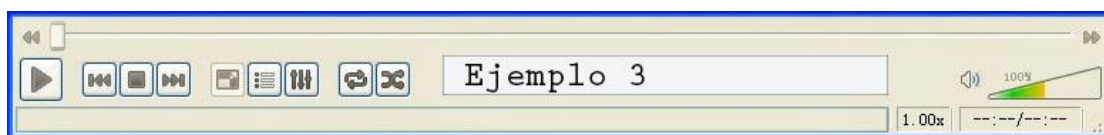
luego habrá que volver a entrevistar y grabar conversaciones en repetidas ocasiones. Y aquí es muy importante señalar algo que indica de manera recurrente José C. Lisón (2012) sobre cómo el uso de la cámara, tanto la de fotos como la de vídeo, digitales o analógicas, nos obliga a mirar con atención, a observar el mundo que nos rodea buscando la perspectiva reveladora, la visión representativa del conjunto de significados que andamos persiguiendo y queremos mostrar y desentrañar. Mirar con una cámara no sólo no resulta una distracción en el objetivo de recoger datos observando, sino que ayuda a saber discernir, a centrar la atención en los detalles, en las perspectivas, en lo que está y en lo que no está y, por tanto no podremos grabar, pero que estamos siendo conscientes de su ausencia (Lisón Arcal, 1999:29) e inmediatamente nos cuestionamos acerca del sentido de ello.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que, siendo la experiencia de trabajo de campo el grueso de la obtención de datos de la investigación, ahora toca enfocarla en términos audiovisuales. Esto añade nuevos elementos a una actividad ya de por sí compleja. Una complejidad que con frecuencia asocio a una advertencia que me hizo mi director de tesis al empezar mi trabajo de campo en Plan en el verano de 2009. Me dijo que el trabajo de campo en Antropología es lo más parecido a un queso de *gruyere*, algo lleno de agujeros por los puedes entrar pero que no sabes por dónde vas salir, una experiencia a la que hay que ir abierto de mente, dispuesto a dejarse llevar y sorprender sin dejar de estar alerta con todos los sentidos. Y por supuesto también dispuesto a disfrutar, sin tener miedo al error, pues de éste también se aprende y es natural que aparezca. Lo mismo podría aplicarse al hecho de lanzarse a hacer trabajo de campo con medios audiovisuales. Se trata de un reto que implica cambiar la manera de pensar y de abordar el proceso de observación, recogida, análisis y presentación de datos, pero es una aventura que, como trato de demostrar, nos va a deparar resultados muy gratificantes y nos puede abrir perspectivas tan sorprendentes como valiosas para nuestro proceso de construcción de conocimiento antropológico.

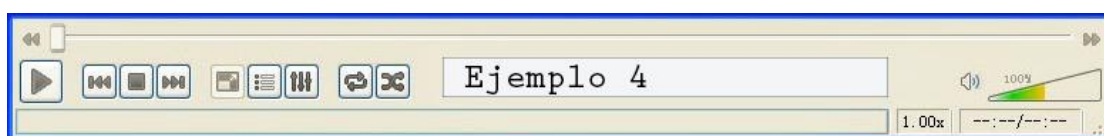
Observar con cámara participante

Observar suele ser la primera actividad, prácticamente inseparable de la de entrada al campo, y deberíamos concebirla como una labor de trabajo relativamente sistemática y planificada previamente con el fin de que nos organicemos las tareas específicas a realizar. Una vez que se empieza hay que ser flexible y abierto para percibir la enorme cantidad de detalles aparentemente irrelevantes que, sin duda, nos darán claves para interpretar comportamientos, actitudes y modos y maneras de pensar y de hacer. La observación, por supuesto, como la cámara con la que pretendemos realizarla, debe ser participante, es decir, debe estar integrada con relativa naturalidad en la medida de lo posible en nuestra actividad dentro la comunidad objeto de estudio. Para la gente, para nuestros informantes, la cámara debe verse como una extensión de nosotros mismos y, del mismo modo que se acepta y se siente nuestra presencia, la cámara debe ser sentida y consentida. No es algo difícil. Como ya se ha señalado antes, en la mayor parte de los contextos del planeta, salvo exóticas excepciones, la presencia de una cámara de cualquier tipo resulta algo normal. Más aún, parafraseando a Durkheim, lo que es patológico y anormal, por infrecuente, es su ausencia.

Igual que el móvil sirve para compartir experiencias a través de la muestra e intercambio de imágenes que con él se toman, la cámara puede y debe ser compartida por nuestros informantes que, además, pueden y deben sentirse protagonistas. La cámara puede ayudar a conectar mejor, a entenderse, incluso a sentirse más cómodos interactuando, al otorgar papeles sencillos y relativamente definidos que asumir a los participantes. Ahora bien, nada es mágico ni sucede por sí solo y siempre es posible que podamos detectar algún tipo de rechazo o también, algo que ya experimentamos en 2009 y 2010 en el proyecto de Plan, cierta tensión porque a unos se les graba más con la cámara que a otros y van a salir más veces o más tiempo en el audiovisual final. Nada está exento de suscitar diferencias de apreciación y es lógico que detectemos problemas, contradicciones, y comportamientos o actitudes que no entendemos. Lo sospechoso, en todo caso, podría ser lo contrario, que no suceda ni un solo roce, que nadie discrepe o ponga algún tipo de pega.



Puesto que el trabajo de campo en Antropología consiste en gran medida en compartir experiencias con “el otro” la cámara puede ser un elemento muy valioso en este sentido. Jean Rouch hablaba de una “Antropología compartida” (véase Eaton, 1979) porque tenía como norma proyectar sus filmaciones a aquellos que eran los protagonistas. A pesar de que filmaba en analógico, en 16 mm., y el proceso de revelado y edición era costoso, engorroso y había de hacerse en un laboratorio con los medios adecuados, casi siempre lejos del contexto original, siempre regresaba para compartir el resultado de su trabajo con sus informantes. Más aún, Rouch nos enseñó el camino a seguir para lograr una cámara compartida y eso puede apreciarse en prácticamente la totalidad de sus trabajos audiovisuales, pero a quien quiera ver a informantes privilegiados asumiendo el papel de protagonistas perfectamente integrados en su contexto y en buena empatía con el investigador le recomiendo *Moi, un noir* (1958). Vivir, sentir, compartir, aprender, serían los verbos adecuados para describir el proceso de este trabajo y el que debe imperar en todos. La cámara, además, es un fiel testigo de nuestra relación con los informantes, en este ejemplo mencionado, una relación excelente y un impresionante ejemplo de cómo actuar que no se ha quedado obsoleto con el paso del tiempo.



Sin duda, es importante tener una actitud y un carácter *resiliente* como señalan los autores más modernos, para poder adaptarse a las situaciones y no perder la capacidad de sorpresa y las ganas de investigar. Esta tarea se va dando poco a poco y a la vez que se comienza a generar la propia confianza entre el investigador y los informantes y el propio lugar y contexto donde se trabaja. De este modo, como acabo de señalar, la cámara también tiene que ser compartida, “*es nuestra cámara*”, como decían algunos informantes cuando en 2009 y 2010 filmamos en Plan, en el Pirineo oscense. La cámara de los antropólogos era la suya, aquella con la que habían negociado su mirada, frente a las de la prensa,

que llegaban, grababan y editaban luego sin controlar los materiales finales con los que se construía y presentaba al mundo una imagen que consideraban, cuando menos, incompleta y sesgada. No se trata de plantearse cuándo introducirla sino cómo integrarla desde el principio, cómo hacerla de todos. Es un instrumento que hay que dejar desde el primer momento accesible a las manos de la gente, hay que hacerles sentir que incluso pueden ponerse detrás y grabarnos o grabarse, que lo que se capte con ella es compatible, se puede ver, se pueden tener copias, se puede borrar si una toma es considerada poco afortunada. Para lograr una buena integración es muy recomendable contar desde el principio con la opinión de los afectados, pedirles consejo sobre qué es lo que nos recomiendan grabar, cómo hacerlo, desde dónde queda más bonita, o resulta más readecuada a su criterio, una toma de un lugar o un elemento que ellos conocen mejor que nosotros. Participante es en ambos sentidos, ellos pueden participar en la construcción de su representación audiovisual, y eso es algo que comprenden bastante bien y, de hecho, en nuestra experiencia, es algo muy factible y fructífero. No es tan sencillo, por ejemplo, lograr que participen de manera tan directa en su representación escrita. En Plan también experimentamos con eso y logramos su participación, pero resultó más complicado y se notaba mucho más la distancia y la inseguridad de los informantes frente al texto escrito. Las imágenes les daban más seguridad, creían comprenderlas mejor y les resultaban más próximas. El texto, a pesar de nuestros esfuerzos por hacerlo sencillo y a pesar de que el nivel educativo de la mayoría de los participantes era bastante elevado y eran lectores asiduos, les imponía más respeto.

Sirva como ejemplo el ya mencionado reiteradamente trabajo de campo realizado en la localidad oscense de Plan en el verano de 2009 y el invierno de 2010, con cámara de video digital y cámaras de fotos desde el primer momento, pues uno de nuestros objetivos era producir un trabajo de carácter eminentemente audiovisual. Una de las estrategias fue la de tratar de integrar la cámara en el proceso de recogida de datos con el doble objetivo de, a la vez que participábamos y recabamos los datos usando el registro visual y audiovisual a través de cámaras, hacer partícipes a los informantes del propio proceso. Esto se

consiguió en buena medida pues el trabajo se realizó a lo largo de varios meses, casi un año. Lo que más me ha sorprendido en mis periódicas vueltas a Plan –en los años sucesivos-, que no “al campo” pues la relación de empatía con el lugar y el valle de Chistau en general es excelente, ha sido la calma y la confianza de poder trabajar con la cámara en otros temas en un contexto de absoluta confianza y sin tener que dar mayores explicaciones. Sus gentes tienen confianza en mí, y tanto si me ven a mí solo o con otra gente grabando ya saben que estoy trabajando. Incluso se atreven a participar, me animan o me ayudan a conseguir los retos que se plantean a lo largo de las jornadas de trabajo. Así sucedió, por ejemplo, cuando comencé junto a mi amigo Jean Castejón la realización de un retrato documental de Pedro, un músico y vecino invidente al que se conoce como “Peter Plan”. Proyecto que a día de hoy sigue en desarrollo como una forma de Historia de vida abordada desde el punto de vista de documental de creación y de la que participo en varias tareas junto al su director.

Recuerdo varios ejemplos que podrían servir para aclarar esta relación de confianza, situaciones tales como las de grabar a los lugareños haciendo el corte de la hierba, las tardes en la piscina municipal en verano, o situaciones cotidianas en las que seguíamos al personaje, a Pedro, por ejemplo en un paseo por la nieve en pleno invierno. En uno de los rodajes, más concretamente en el del verano, recuerdo que de manera espontánea tras pasear por el pueblo, se decidió el ir a la tienda a hacer la compra para hacer un gazpacho; cosa que también grabamos, pues es curioso ver cómo una persona ciega cocina. Pero sin mayor dispersión y volviendo al tema de la confianza con el entorno, nosotros que también solíamos hacer la compra de abastos allí, y donde además a mí ya me conocían bien, recuerdo que entramos de manera natural, y sin previo aviso siguiendo a Pedro por la tienda en busca de los ingredientes. La naturalidad de entrar en un sitio en el que te conocen cuando estás trabajando en una configuración del tipo del cine directo y poder seguir grabando es muy cómodo a la hora de hacer observación. Poder entrar con una mirada cómplice de: “sigue haciendo lo que estabas haciendo que ya sabes quiénes somos y cómo trabajamos”, ahorra cortes en la naturalidad de las acciones que grabas. Esto lo da el tiempo, se va generando y la mayoría de las veces surge como parte de la normalidad del

trabajo del antropólogo de turno. En nuestro caso y dado que ya llevaban días viéndonos hacer seguimientos y observaciones por distintos lugares, sabían perfectamente lo que estábamos haciendo, o tratando de hacer de algún modo, el retratar la vida cotidiana del personaje en el pueblo, en su contexto. Además ya lo habíamos hecho con ellos un año antes y no había habido mayor problema. Pero por el contra, si hubiese sido necesario como en muchos otros casos lo fue, hubiésemos parado, entrado a pedir permiso, y entonces comenzar la secuencia.

Fotos de distintas situaciones en las grabaciones del proyecto Peter Plan



Comenzando una secuencia haciendo la marca para sincronizar sonido e imagen



Secuencia de observación durante un paseo por la nieve

Voy a tratar de dar cuenta de porqué, a mi modo de ver, la observación participante es más que conveniente llevarla a cabo con el apoyo de cámaras de fotos y de video digitales. Mi ya notable experiencia práctica y lo que he investigado me van a ser de utilidad para exponer algunas de las ventajas y posibilidades que se abren con el uso de tan poderosas herramientas. Unas herramientas que curiosamente utilizamos de manera tan cotidiana como masiva y de las que disponemos para otros usos múltiples. Me refiero al teléfono móvil, un aparato que es muchas otras cosas más que lo que su nombre indica y que, sin duda, su denominación no parece ya la más indicada para describir sus usos más habituales. Todos sabemos, como indica siempre José C. Lisón al comienzo de sus clases sobre Técnicas de Investigación con Medios Audiovisuales, que ese aparato es, entre otras cosas, una potente cámara de fotos digital, es capaz de grabar video con una definición muy alta, permite usarlo como una simple grabadora de voz (sonido en general) e incluso cuenta con aplicaciones para tomar notas escritas mediante teclado o bien escribiendo directamente con el dedo o con un puntero. Más aún, puede contener una capacidad de almacenamiento enorme y, entre otras cosas la utilizamos para llevar (y poder mostrar) un número nada desdeñable de fotografías. El profesor José C. Lisón explica cómo hacer uso de esas imágenes para iniciar los primeros contactos en el trabajo de campo y construir una relación con los informantes basada en la confianza que suele generar el compartir fotos, por ejemplo, de la familia. De este modo, el socorrido móvil puede y debe ser una herramienta de primer orden en el proceso de recogida de datos ya que permite acumular grandes cantidades de información con el mínimo esfuerzo y en cualquier formato o combinación de ellos: texto, imagen estática, audiovisual, sonido sólo, etc.

Trabajando con la cámara digital moderna en distintas situaciones de campo



Acto de homenaje a Carmelo Lisón en Murcia



Grabando en Pedrafita do Cebreiro en otro homenaje a Carmelo Lisón

Como punto de partida para mi reflexión diré que me parece acertada la idea de que la observación participante, como señala Guasch (1997), es heredera del naturalismo, pero que aplicada a la Antropología social moderna está más en relación con analizar lo subjetivo revisando la distancia social y cultural respecto de aquello que se mira o se observa de manera delicada, subjetiva y emocional. Así es como concibo, y propongo hacer, la construcción de la etnografía con medios audiovisuales, con un rol participante que regule y se adecue a la realidad social del grupo o de las personas a quienes se estudia, respetando siempre las leyes de la cortesía y la hospitalidad. Pero como bien señala este autor, el verdadero problema de la observación no está en la teoría; *“... la participación es un problema práctico de envergadura. El mayor inconveniente de la participación es que es inespecífica. Que no hay recetas al respecto. Sólo se sabe cómo participar a lo largo de un proceso que implica la progresiva definición del rol social del investigador en el contexto analizado. El problema de la participación es en cierto modo parecido al de la experiencia: cuando hace falta no se tiene, y cuando se tiene ya no hace falta.”*. Es por esto que volver al campo y tratar las investigaciones con planteamientos longitudinales es más provechoso cuando hacemos trabajo de campo antropológico. Sin duda, quien en el proceso de hacer observación participante es capaz de integrarse con soltura y conseguir una relación estable de confianza mutua con sus informantes puede decirse que ya tiene un tesoro, algo así, nunca mejor símil, como contar con verdaderos amigos.

Observar con la cámara es un proceso con el que podemos y debemos iniciar el trabajo de campo. Los planos que podemos obtener referentes a contexto de lugar, situación, espacio y tiempo, son los más sencillos y sin duda lo más adecuados para empezar. Cuando se empieza es bueno contar con un cometido claro que nos sirva para ir entrando en materia mientras nos vamos a orientando y construyendo una identidad bien definida que nos permita ser bien aceptados en el grupo objeto de estudio. Como señalaba John Collier (1967) en su ya clásico trabajo *“Visual Anthropology”*, la cámara nos proporciona una tarea con la que empezar a introducirnos en el campo y además una tarea que cualquiera puede entender por lo que tiene de evidente. Pero también nos ayuda a pensar nuestra mirada, a buscar perspectivas, a centrar nuestra atención sobre

elementos sencillos, materiales, visibles, cuyo significado puede que no entendamos pero que enfocamos y capturamos con la esperanza de desentrañarlo en el futuro. No necesariamente hay que empezar con planos de contexto y situación y, de hecho, con el paso del tiempo y la acumulación de experiencias y perspectivas desde dentro, nuestra mirada se habrá enriquecido y seguramente necesitaremos nuevas tomas añadidas de aquello que habíamos grabado los primeros días. Puesto que difícilmente podemos pretender empezar por entrevistas densas, con mucha información y con revelaciones clave, lo más fácil y más disponible suele ser entrenar nuestra mirada con la observación y grabación de procesos cotidianos y situaciones recurrentes que nos ayuden a situarnos. A situarnos todos, por supuesto, nosotros como investigadores y los informantes también en lo que pretendemos de ellos. En definitiva, otro pasito más para avanzar en ir generando confianza, como ya he venido indicando anteriormente, facilitado gracias a la cámara que portamos.

Tener una cierta idea básica sobre uso específico de la cámara de vídeo digital en relación al tipo de planos que podemos utilizar es muy útil en esta etapa del trabajo de investigación asociado al uso de herramientas audiovisuales. Y aunque pueda resultar demasiado obvio, creo que es conveniente ilustrarlo. El plano en términos digitales es el archivo que crea la cámara desde que se aprieta el botón de REC (el de grabación) hasta que se detiene de nuevo, independientemente de si hemos elegido o no el tipo de encuadre. Este archivo se suele componer de dos elementos, la imagen y el sonido que se producía al mismo tiempo. Como ya expliqué anteriormente, hasta la aparición del video digital a finales de los años 80 del siglo pasado, esta capacidad de obtener de manera sincronizada imagen y sonido no era tan fácil.

Volviendo a lo que nos ocupa realmente, los planos están orientados por el tipo de encuadre que escogemos. El encuadre o aquello que recortamos para representar la realidad a través de la lente de la cámara y se refleja en el marco de la pantalla o en la fotografía si es el caso, es lo que denominamos la mirada. Esta está condicionada por nuestra subjetividad como investigadores y como señala Berger (1972) es la forma de representar el mundo que cada uno

creamos. Es algo más que una cuestión de subjetividad artística; se trata más bien de una forma de representación de la realidad.

La clasificación de planos que presento a continuación, que puede aparecer en cualquier manual de cinematografía clásico o moderno, me la cedió generosamente como ejemplo el profesor Juan Ignacio Robles como parte de los materiales didácticos que usa en clase para trabajar con sus alumnos. Estos cuatro tipos de planos en relación al encuadre estático, sin movimiento y con un ángulo focal determinado son los más comunes.

-Plano general: hace referencia al contexto tratando de encuadrar significados. Darnos referencia de lo que compone la acción y su situación.



Distancia focal 20-50 mm.

- **Plano conjunto:** se utiliza para el desarrollo de la narración.



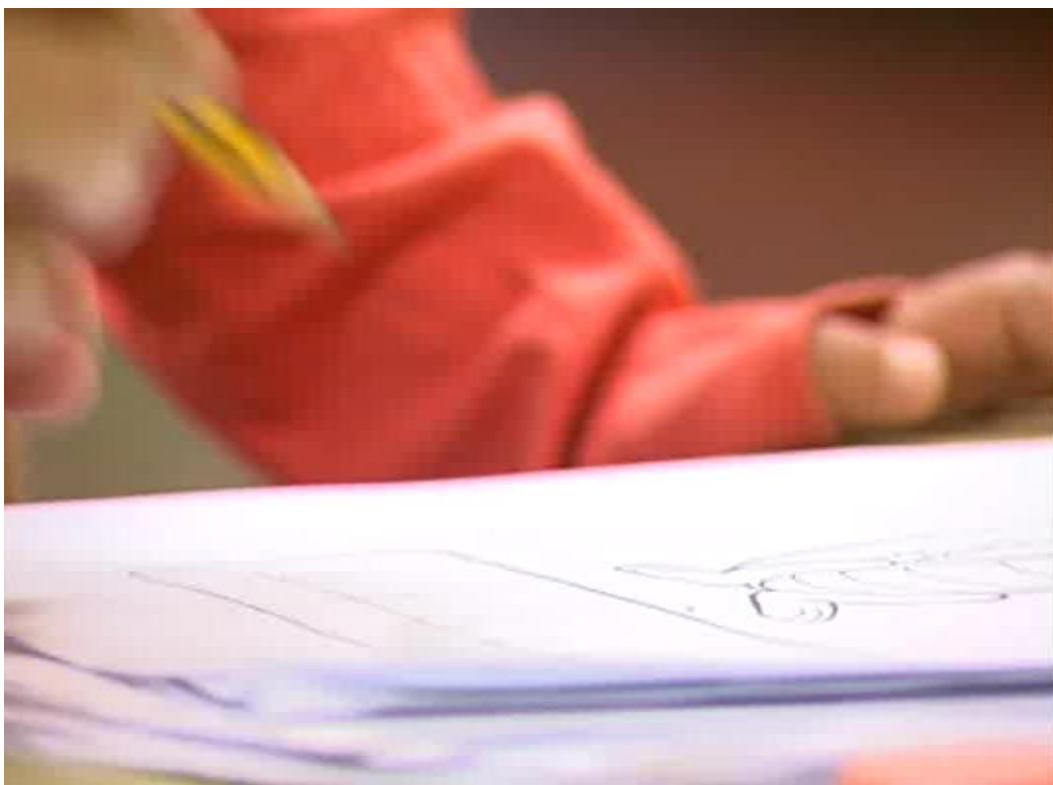
Distancia focal 50-60 mm.

- **Plano medio:** también conocido como plano entero o plano americano, tal y como se usaba en los westerns tiene una implicación con la narración a nivel psicológico.



Distancia focal 70-80 mm.

-Primer plano: es el cercano el que nos muestra en detalle al personaje, la acción o los símbolos y tiene una implicación en la narración a nivel tanto psicológico como simbólico.



Distancia focal 120 mm.

(*) Estos fotogramas corresponden al documental *Los niños de Rachida* (2014).

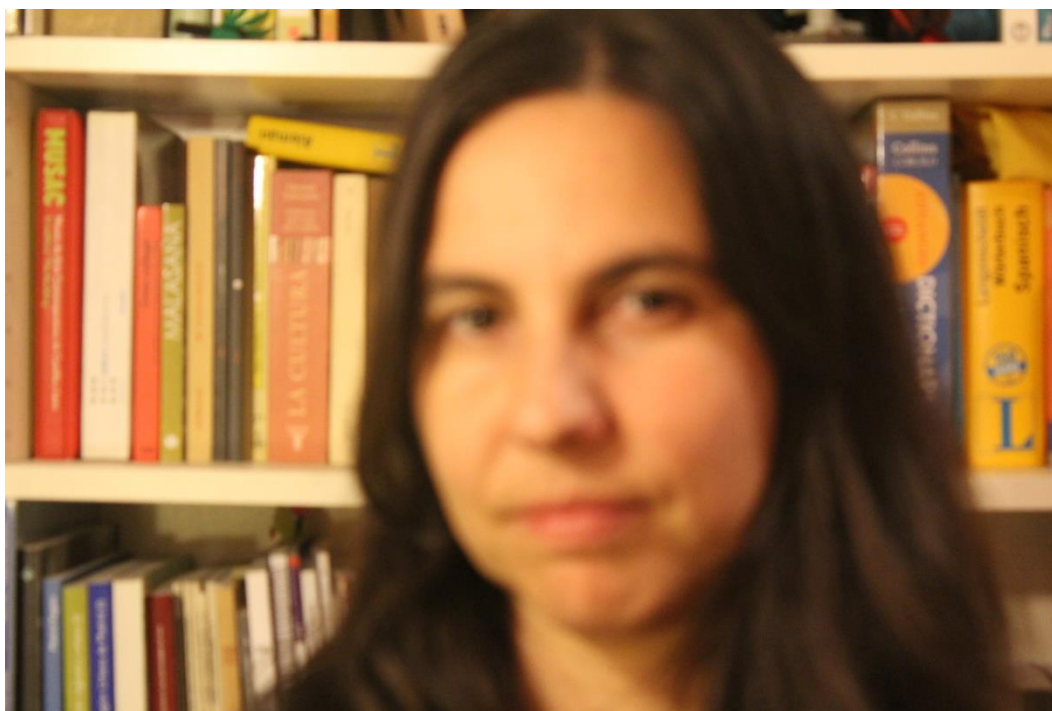
En esta tipología de planos de encuadre estático interviene también la distancia focal. El foco solamente lo podemos utilizar con cámaras que dispongan de este elemento, que es más complejo cuando es analógico que cuando es automático como en la mayoría de las cámaras de vídeo modernas. El foco es el elemento que nos da la definición de la imagen, la nitidez. Un objeto o una cara fuera de foco es la que vemos borrosa, lo cual nos va a dificultar la mirada. El foco se basa pues en una sencilla lección de Física clásica, en la que la lente según la luz y la distancia a los objetos nos da un determinado nivel de definición de imagen. No es cuestión en este trabajo de ilustrar las teorías de la óptica, pero sí dar unas pequeñas nociones de las funciones que la cámara es capaz de realizar y sobre todo cómo funciona. Aunque sea en sus nociones básicas. La clave pues está

en la distancia focal, o longitud focal también, que es la distancia entre el centro óptico de la lente y el punto sobre el que queremos hacer foco, o punto focal, cuando enfocamos al infinito. Esto nos da la definición de imagen como ya he señalado pero también la capacidad de crear planos con un encuadre y un enfoque interesante. La posibilidad de jugar con la distancia focal nos ofrece posibilidades de composición del plano de tal manera que podemos ver el frente enfocado y el fondo borroso o, al contrario, lo cual es un recurso que nos puede servir en algunos momentos para la descripción de un elemento de la narración o para centrar la atención sobre el motivo principal desdibujando el resto de los elementos que aparecen en un encuadre. En definitiva podemos dar más o menos peso al contexto en el que está inmerso aquello que observamos.

Fotos de ejemplos de la profundidad de campo



Persona enfocada y fondo desenfocado, crea contexto y da estilo artístico a la imagen



Persona desenfocada y fondo enfocado, más inusual aunque se puede usar como recurso para terminar una toma

Estos distintos tipos de planos de los que he hablado hacen referencia generalmente a su uso sobre un trípode, por ser un plano estático sobre su eje. También pueden ser con la cámara en mano o a pulso (*handycam*) pues es cómo los modelos comerciales de hoy nos determinan a trabajar en muchos casos si no disponemos de una cámara profesional o de *gadgets* de ayuda. Pero este tipo de planos en su origen fue lo que se llamó “cámara al hombro”, por su forzado apoyo ergonómico, y en realidad guardan mucha relación con el origen de la Antropología audiovisual. Jean Rouch y su famosa historia en la que perdió el trípode en su viaje de descenso en barca por el río Níger tienen mucho que ver con los orígenes del cine documental de estilo directo y sobre todo con su forma de practicar la Antropología audiovisual moderna. Esto incluso ha influido en el estilo de uso y construcción de las cámaras. De este modo, el tipo de cámara que usemos y la disponibilidad de un trípode adecuado, pueden condicionar el tipo de planos que obtengamos pese a que pretendamos que sean de otra manera. Por esto hay que pensar con antelación en cómo vamos a hacer nuestro trabajo y reunir los materiales necesarios, o tratar de responder a los inconvenientes e imprevistos con soluciones creativas. Hoy en día Internet nos ofrece multitud de

soluciones compartidas por la experiencia de otros usuarios, muchas veces relatadas en formato audiovisual para poder fabricar de forma casera, con bricolaje, multitud de *gadgets* muy útiles para la cámara. De igual manera, en el campo de la resolución de problemas relativos a la edición y la postproducción audiovisual también encontramos en la red multitud de soluciones. Jean Rouch demostró siempre una gran capacidad creativa tanto para resolver imprevistos y situaciones accidentadas como para desarrollar formas narrativas audiovisuales; su trabajo debería servir de ejemplo para inspirarnos y para quitarnos cierto miedo muy propio del que se inicia en un terreno novedoso.

Mis material de trabajo de campo



Algunos de los materiales que utilizo cuando hago trabajo de campo

Siempre que he trabajado con medios audiovisuales me han surgido problemas de distinto tipo, incluso problemas de aquellos con los que anterioridad había contado y para los que había previsto soluciones y/o repuestos. A pesar de mis precauciones he llegado a quedarme sin batería para la cámara, sin tarjetas de memoria, sin cintas o espacio en el disco duro de volcado, sin algún cable o conector específico que en ese momento era indispensable. Ahora con la distancia del tiempo, y sin el agobio del momento, mirando en retrospectiva mientras escribo estas líneas no dejo de olvidar esa sensación. Pero es ahora cuando me doy cuenta de que lo que era tan importante en aquel momento suele ser siempre un instante relativamente poco relevante en el

global del trabajo. Cuando en estas ocasiones me enfrento a problemas que me parecen absurdos y creados específicamente para fastidiarme el trabajo es cuando pienso en Nigel Barley y sus magníficos libros llenos de humor e ironía. Y es cuando me doy cuenta de que en el fondo esto es parte de la naturaleza del trabajo de campo con medios audiovisuales o sin ellos, y que hay que seguir adelante, pese a las adversidades, pues es la única solución posible. Confesaré además, al más puro estilo de Barley, que en ocasiones, cuando esto ha ocurrido, los primeros en animarme y en relativizar el problema han sido los propios informantes. A ellos, una vez más, mi agradecimiento.

A parte de esta digresión sobre problemas en el trabajo de campo, vuelvo a los tipos de planos otra vez. Hay también otro tipo de planos, son los planos en movimiento a los que solemos llamar *paneos* de cámara. Son el movimiento que hacemos con la cámara mientras grabamos un plano sobre su propio eje. Un *paneo* se suele hacer sobre trípode o bien, si es con la cámara al hombro o en mano sobre un pie fijo. Son desplazamientos de cámara para seguir una acción, una descripción o mostrar un entorno o a una persona. Los *paneos* son fundamentalmente de dos tipos. Los primeros en horizontal con movimiento de izquierda a derecha y/o viceversa. Y los segundos en vertical de arriba hacia abajo y/o viceversa. Estos movimientos se pueden realizar sobre trípode o bien con cámara al hombro. Los encuadres son los indicados en la tipología anterior según nos interese y en función de la situación y la relación de distancia que queramos retratar con la cámara. Los planos exploratorios, otro tipo de planos en movimiento, pueden ser útiles cuando hacemos observación pues, desde que los comenzamos hasta que los finalizamos podemos pasar a hacer distintos tipos de planos por encuadre y movimiento, sobre todo si se trata de seguir una acción espontánea. Los planos de seguimiento son también planos en movimiento que podemos realizar para seguir una acción tanto a trípode como andando o desplazándonos mediante vehículos como coches, motos, bicicletas o monopatinés, cualquier recurso es válido. En cinematografía al tener más medios y presupuesto suelen disponer de los llamados *travelings* y de grúas móviles o cabezas calientes, que por lo general suelen usarse más en la ficción y/o en el contexto de retransmisión de televisiva. Estos grandes medios técnicos están

fuera del alcance normal o medio, pero siempre se puede pensar en la forma de suplirlos con imaginación durante la grabación, pues pueden aportar nuevos puntos de vista al espectador en rituales o situaciones cotidianas. Una aproximación a este tipo de planos y estilos de filmación en el sentido de mostrar una interpretación cultural a través de la observación los encontramos en las películas documentales de Godfrey Reggio *Koyaanisqatsy* (1982), *Powaqqtsi* (1988) y *Naqoyaqatsi* (2002) o en la también famosa *Baraka* (1992) de Ron Fricke en la cual se muestra distintos grupos humanos y culturas haciendo uso de grandes medios cinematográficos. No dejan de ser muy interesantes como una muestra de lo que se puede llegar a hacer, pero hay que empezar con planteamientos más sencillos y posibilistas, teniendo el conocimiento antropológico como meta indiscutible y con el tiempo ir haciendo cosas más complejas. Tenemos mucho camino que recorrer como antropólogos en el buen uso de los medios y técnicas audiovisuales en las distintas materias de investigación, antes que soñar con grandes producciones y alfombras rojas, pues lo que nos interesa en verdad es la cultura humana, entenderla, capturarla y explicarla de manera más completa, añadiendo nuevos niveles de densidad descriptiva e interpretativa haciendo uso de los medios audiovisuales en las mejores condiciones posibles y que se difunda tanto en los ámbitos académicos como en los más domésticos. Aquí está también el reto, hacer que nuestro trabajo sea capaz de cumplir con el rigor científico y académico y, si fuera posible, llegar también a una audiencia más amplia.

La herramienta audiovisual más completa y quizá compleja es la cámara de vídeo. Las de hoy en día tienen unas prestaciones tan inmensas que nos permiten pensar en nuevas formas de recoger datos, hacer descripciones etnográficas de muy alta calidad y densidad y de desarrollar nuevas formas y niveles de exponer y presentar la interpretación antropológica. La calidad doméstica y la calidad profesional, incluso la del formato del cine y la de la televisión cada día están más próximas, incluso en términos de costes económicos y manejo técnico. Pero no son las distancias y las complicaciones que distancian lo que nos interesa sino más bien las posibilidades de aproximación, de simplificación y accesibilidad. Las cámaras profesionales siguen siendo caras,

pero hay más opciones que nunca, nosotros no necesitamos determinadas herramientas audiovisuales para nuestro trabajo antropológico y siempre tenemos que tener presente que ni somos fotógrafos ni cineastas, ni hacemos fotografía ni películas, sino Antropología por encima de todo. Esa es nuestra meta.

En Antropología audiovisual, obviamente, no pretendemos despreciar la calidad técnica, pero sí tenemos claro que la narración etnográfica y la interpretación de la misma tienen sus propias exigencias fundamentalmente metodológicas y mucho menos técnicas. Con esto quiero decir que no tenemos que esperar a veces la gran oportunidad de los medios técnicos, sino más bien comenzar a trabajar con las herramientas de las que disponemos o podemos disponer de forma más inmediata, por ejemplo un móvil. Tenemos que empezar pensando en recoger datos mediante las imágenes, describir contextos con fotos y vídeo, grabar entrevistas y representar personajes integrados en su contexto. Todo es ponerse y practicar y si luego, una vez realizado el trabajo de campo con escasos medios queremos ir más lejos, siempre será posible si disponemos de una buena base etnográfica.

Las cámaras más modernas las denominadas DSLR (*digital single lens reflex*), son cámaras de fotografía que hacen vídeo en alta calidad de definición. Estas cámaras que han surgido en los últimos años ha revolucionado el uso de la “cámara en mano” nos aportan soluciones, ventajas y también algunas desventajas a la hora de trabajar con ellas. Pero se han convertido en una opción realista con la que poder trabajar fácilmente y comenzar a experimentar con el uso de las cámaras tanto en funcionamiento manual analógico como en automático. Además, nos permiten también hacer fotografías de muy alta calidad como con las cámaras clásicas. El problema que tienen estas cámaras es quizás la grabación de audio, por lo que es muy conveniente usar una buena grabadora de audio profesional, algo muy asequible y sencillo. Nunca me cansaré de repetir que hay que tener en cuenta la importancia de la obtención de un sonido de buena calidad en el trabajo de campo, tanto en la observación como en las entrevistas, pues a la hora de analizar y de editar nos va a ser fundamental para hacer más comprensible y eficaz nuestra presentación de datos y resultados.

Muchas veces no caemos en esta consideración y creemos que en la postproducción se puede arreglar con unos subtítulos, pero eso siempre implica merma de calidad en el uso de medios “audio-visuales”. Trabajar y pensar el sonido en la fase de campo es muy importante. Daré algunas consideraciones oportunas relativas a este tema del sonido y su forma de tratamiento en el campo un poco más adelante.

Cámaras del tipo DSLR



Cámara tipo DSRL y dispositivo de grabación de entrevista con la misma

Las DSRL son cámaras que ofrecen la posibilidad de trabajar en colaboración con otra persona que se dedique a operar el sonido. Lo que puede constituir una reminiscencia de cómo se hacía el cine directo y el *cinema verité* que influenciaron tanto los orígenes de la Antropología audiovisual moderna en los años 60 del siglo pasado. No es un mal ejercicio tratar de trabajar en este formato coordinado que ofrece algunas ventajas y también desventajas (como en todos los casos) frente al uso de cámaras compactas de vídeo de alta calidad que son más sencillas de operar individualmente. Trabajar en equipo es un plus, si se sabe hacer, y si no hay que aprender, pues es muy enriquecedor contar con distintos puntos de vista. Pero también hay que perder el miedo a enfrentarnos a los problemas nosotros mismos. Saber usar distintos equipos o trabajar en distintas funciones es clave para poder trabajar con medios audiovisuales, como ya he señalado a la hora de seleccionar el equipo de trabajo en el capítulo anterior.

Estas cámaras DSRL se pueden usar también como segunda cámara en muchas situaciones para capturar detalles durante las observaciones o las entrevistas en el ángulo correcto para su posterior edición. Incluso hay cámaras de fotografía compactas que graban vídeo en alta calidad, y teléfonos móviles – *smartphones*- y que podemos usar para tomar datos que nos sirven en la investigación, aunque el problema del sonido es el mismo que plantean las anteriores. Existen en el mercado un sin fin de artilugios –*gadgets*- tanto de precio alto –a veces superior al de las propias cámaras- como de bajo coste, que nos permiten modificar y facilitar el uso de la cámara. Tanto para uso con el hombro a través de apoyos de distinto tipo o también para mejorar el audio, como grabadores externos que nos pueden ayudar a facilitar la tarea de grabación.

Los denominados planos subjetivos, los que nos muestran lo que está observando el sujeto, se han visto enriquecidos por la aparición masiva de cámaras de pequeño tamaño que nos proporcionan una calidad muy buena en situaciones que por riesgo o por formato de las cámaras convencionales no podíamos anteriormente grabar desde el punto de vista del observador. Estas cámaras pueden ser muy útiles también en determinadas situaciones, pero no

hay que perderse en la novedad del formato, sino en cuál es el fin de su uso, qué valor añadido aportan a la descripción e interpretación antropológicas. El contenido descriptivo del plano y de las acciones humanas que nos muestran lo realmente importante en este relativamente nuevo punto de vista y las posibilidades que nos abren para mejorar la comprensión de lo que tratamos de explicar y representar. No se debe pensar en su uso por la estética de la espectacularidad o el riesgo que se corre en las acciones que capturan, hay que pensar para qué lo hacemos, si es que las vamos a utilizar. Y si lo hacemos o disponemos de ellas, hay que tener cierta distancia crítica pues es fácil caer en la banalidad del que se obsesiona con ese costoso o dificultoso plano que no aporta información nueva o continuidad a la narración pero se empeña en incluir. Este es un error común, así que cuidado con caer fascinados por la novedad de la tecnología y sus posibilidades.

Fotos de otras cámaras y dispositivos para recoger datos



Cámaras de pequeño formato muy útiles para algunas situaciones



Dispositivos como el *Smartphone* y las tabletas muy útiles a la hora de hacer trabajo de campo

Como he señalado reiteradamente, la mayoría de nosotros llevamos un potente aparato en el bolsillo que nos permite hacer un montón de tareas. El denominado *-Smartphone-*, un objeto no dotado de inteligencia propia claro está, es una denominación algo atrevida pues la inteligencia está en quien lo maneja, y es la que debería prevalecer a la hora de su uso, que nos permite iniciarnos sin reparos en la Antropología audiovisual. Saquémosle partido porque es un avance más allá del que supuso la introducción y el uso del ordenador portátil en el trabajo de campo. Todas las herramientas, hoy digitales, que nos puedan abrir nuevas posibilidades de uso y que podamos añadir al trabajo de campo son bienvenidas. Todas pueden ser muy útiles si se piensan en términos de las necesidades de nuestra disciplina antropológica. Incluso, hasta lo que hace muy pocos años era impensable, el grabar desde el aire sin la necesidad de un helicóptero equipado, ahora es factible gracias a los *drones*. Gracias a los conocimientos muy básicos de pilotaje y manejo de la cámara podemos obtener planos de una perspectiva inusual a la vez que altamente sorprendente. La información global y de conjunto que a veces nos proporcionan los planos cenitales es de gran contenido contextual y descriptivo y ya no hay que recurrir a localizaciones imposibles para realizarlos. Conocer los medios existentes y echarle imaginación puede ayudar a mejorar nuestras posibilidades de cara a sacar el máximo partido de nuestros medios, sean los que sean.

Conviene pensar y planificar en la medida de lo posible, sin ponerse metas ni esquemas rígidos y estando abiertos a las posibilidades que siempre surgen en el trabajo de campo, los planos que consideremos más adecuados para cada

situación. Vamos a centrarnos aquí en las entrevistas como segunda tarea fundamental en las Historias de vida con medios audiovisuales. La forma de realizarlas y el uso de la cámara, los tipos de planos que hemos de usar también requieren de cierta planificación, por lo que vamos a entrar en las explicaciones pertinentes y detallar las pautas tanto en lo referente a la construcción de sentido antropológico como al uso de medios audiovisuales.

Entrevistas

Una actividad fundamental en el trabajo de campo son las entrevistas, la segunda más importante si queremos dar por sentado que la observación es la primera. En el caso del profesor Sanmartín (2003) se refiere a ellas como “escuchar” lo cual nos indica que el silencio es clave en este proceso. De igual modo Valles (2002) señala la importancia del silencio como una de las claves de la entrevista. En lo referente a Historias de vida Pujadas (1992) habla de la entrevista dentro de esta fase de encuesta como la base de las tareas a realizar. Se trata pues de una conversación, pero no una conversación entre iguales, ni tampoco un interrogatorio. La entrevista tampoco es algo intermedio, es sobre todo un proceso abierto, semidirectivo, de interacción que utilizamos para preguntar sobre aquellos aspectos relevantes que puedan servir a nuestros fines de investigación. En el caso de las entrevistas para la Historia de vida Pujadas señala que: *“La entrevista más problemática es la primera, como es lógico, es siempre la primera. La experiencia demuestra que hay que ser cauto y no excesivamente ambicioso o impaciente. Hay que dar lugar a que el informante entienda nuestras pretensiones y vea claro su papel a jugar. El ideal para una primera entrevista es conseguir un esbozo general su biografía,...”*(1992:135). Es conveniente, cuando hacemos una Historia de vida, en primer lugar enumerar cronológicamente los puntos clave de la vida de una persona y además que el sujeto los relacione con otras personas que puedan servir de referencia en cada etapa. Las siguientes entrevistas se pueden planificar por etapas en función de las obtenidas con anterioridad e ir añadiendo nuevas. Además hay que hacer el esfuerzo de contactar con las personas a las que nos han referido el informante principal para obtener nuevos informantes que completen y contrasten el relato. En esto consiste el corpus de trabajo, de entrevistas en la fase de campo, de una

recopilación de datos para la creación del relato de vida que convertiremos posteriormente en una Historia de vida desde nuestra perspectiva como autores.

Las entrevistas son la clave para los trabajos de corte cualitativo, pero también en los trabajos audiovisuales, además en ellos se aprecia en directo la calidad de la relación del investigador con los informantes. Muchos autores han influido en mi recorrido a la hora de poner en práctica esta metodología, entre el arte y la técnica, tanto con medios audiovisuales como sin ellos. Me ha ayudado fundamentalmente leer, conversar y ver para aprender de muchos autores, colegas y maestros de los que he ido extrayendo claves para la definición de mi estilo a la hora de entrevistar. Con José C. Lisón, al haber trabajado en los últimos años mano a mano utilizando medios audiovisuales, he aprendido muchas maneras de expresar las posibilidades al utilizar la cámara de manera práctica sobre el terreno, hacer que los informantes se sientan cómodos e importantes delante del objetivo, hacerles formar parte del proyecto audiovisual y dispuestos a participar con sus aportaciones. Posteriormente, hemos ido aplicando este aprendizaje a otros trabajos en solitario o conjuntamente, comparándolo con experiencias propias previas y tratando de mejorar los errores. La experiencia de quien además dirige este trabajo ya era dilatada antes de comenzar a realizar conmigo trabajos de campo audiovisuales, y eso se ha notado.

Si pensamos en la entrevista asistida con cámara de vídeo digital hemos de tener en cuenta algunas consideraciones. De igual modo que al llevar un cuaderno para tomar las notas y la grabadora, hemos de contar con las especificidades que el uso de la cámara nos reclama. Para ello podemos buscar asistencia, pero es necesario también adquirir práctica y destreza en el uso combinado como ya he señalado anteriormente, teniendo en cuenta las ventajas y los inconvenientes de trabajar en equipo. Además, hemos de ser autores de nuestro trabajo, y de igual modo que no encargamos que nos redacten los textos de nuestros ensayos escritos, debemos tomar las riendas del trabajo de campo con medios audiovisuales con nuestra visión de antropólogos. Con mucha frecuencia, en el caso de los grandes documentalistas cinematográficos, y de los propios antropólogos audiovisuales, también en el de aquellos que practican el cine directo, el *cinema vérité* o el cine de autor, el mismo director hace las

funciones de cámara. Tanto en las situaciones de observaciones como durante las entrevistas, y en la mayoría de los casos, también se ocupan del sonido directo. Aunque es cierto que esto es más reciente y se hace posible gracias a los equipos modernos, pues en los orígenes, cuando las cámaras no grababan el sonido sincronizado, se ocupaba de esta tarea otra persona que operaba a la vez con el micrófono y la pértiga unidos por cables al grabador de audio.

Fotos de preparación de la entrevista



Antes de la entrevista a Luis Pancorbo, preparando el encuadre



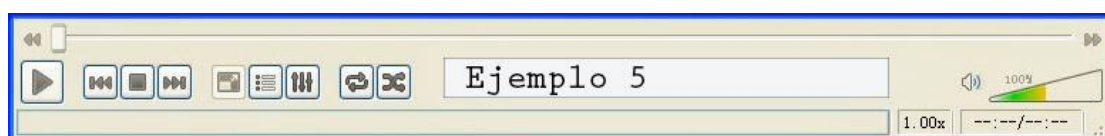
Preparando el sonido antes de una entrevista

Este tipo de configuraciones de trabajo, aunque parecen antiguas, son estilos que están muy próximos a lo que creo se debería utilizar a la hora de realizar trabajos de campo antropológico. Son muy similares a las de los orígenes de la Antropología audiovisual moderna y por lo tanto muy inspiradoras para iniciarse en la práctica en un sentido experiencial. Incluso este estilo es aún hoy en día muy detectable en muchos de los trabajos de algunos colegas que hacen desde cine etnográfico a documentales sociales, pasando por el arco completo del amplio espectro de los formatos que pueden componer lo que denominamos, o se puede denominar, Antropología audiovisual. Por ejemplo, es el caso del estilo clásico de Jean Rouch, quien trabajaba con la cámara al hombro, apoyado por un sonidista tanto cuando el sonido era sincronizado como cuando no lo era. Es así como trabajó en colaboración con el sociólogo Edgar Morin en *Crónica de un verano* (1961), un ejemplo de cine observacional mezclado con entrevistas y basado en la cotidianidad de unos parisinos a los que se les preguntaba sobre la vida diaria y la felicidad. Estas preguntas servían como detonante para tratar de hacer una auto-etnografía que, apoyada en las entrevistas directas buscaba una verdad objetiva única basada en las respuestas de los informantes actores. Una forma de búsqueda de la realidad de forma subjetiva que ha influido en el estilo del cine documental moderno y también en el desarrollo de la Antropología audiovisual.

Aunque este ejemplo es el primero y el que define el estilo podemos encontrar multitud de ejemplos y autores que basan su estilo en estos postulados de representación y veracidad. Estos distan mucho de los que se dieron en los primigenios ejemplos como *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty o *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933) de Luis Buñuel, donde las capacidades de las técnicas cinematográficas no permitían llegar a la concepción de estilos de representación como los que se pudieron desarrollar a partir de los años 60. Es entonces cuando nace el estilo en el que se apoya la Antropología audiovisual moderna con el cine observacional, dominado por las variantes canadiense (*Canadian eye*), la francesa (*Cinema verité*) y el estilo americano del (*Direct Cinema*). Todos estos estilos están apoyados e influenciados por la corriente de cine social británico que se desarrolló desde principios del siglo XX. Más allá de

hacer historia, en la que por supuesto hemos de enmarcar los orígenes e influencias de la disciplina, lo que ocupa en este trabajo es la importancia de retratar la vida de la personas integradas en sus culturas, en sus lugares y desde su propia voz, tal y como proponen hacer las Historias de vida.

Aquí está de algún modo la clave, desde el momento en que la tecnología permitió grabar imagen y sonido de forma sincrónica, aunque sea en aparatos separados, se pudo comenzar a pensar cómo realizar las entrevistas “a tiempo real” con cámara. Así se pudo pasar de la pura observación con un sonido no sincronizado, que de algún modo creaba una representación de la realidad a través del montaje de las situaciones, a la posibilidad de conjugar ambas tareas a la vez, algo muy necesario a la hora de hacer entrevistas, lo cual es básico para hacer Historias de vida en formato audiovisual. Hoy en día esto ya no es un problema, pero hasta los años 50 del siglo pasado no era muy factible ni estaba al alcance si quiera de los profesionales del cine. Hasta la década de los 60 cuando llegó la televisión, e incluso podría decirse que hasta los años 80 con la aparición de vídeo, no fue asequible para el formato comercial. El sonido sincronizado abrió muchas posibilidades democratizando el uso de estos medios audiovisuales para inmortalizar las escenas cotidianas en movimiento de manera casera o *amateur*, con mayor o menor acierto. Por esto es necesario conocer las ventajas que tenemos hoy frente a las del pasado, incluso para valorar los trabajos clásicos y aprender de las posibilidades que hoy se nos abren y valorar con cierta perspectiva.



Es preciso, por tanto, apoyarse en conocimientos provenientes de la cinematografía clásica y del mundo de la televisión en cuanto al uso de la cámara y ciertas convenciones del código de representación audiovisual para conformar una serie de destrezas que aplicaremos a nuestro trabajo de campo antropológico. Nuestra meta es ir creando nuestro estilo propio fundamentado en la mirada antropológica. Así, el conocer de primera mano las técnicas básicas nos ayudará a configurar nuestro estilo propio, o nuestra forma de trabajar, que

es hacia lo que tenemos que orientarnos. Para ello, podemos recurrir de nuevo al anteriormente citado manual de cabecera de los documentalistas para abordar esta fase del proceso. La producción para Rabiger (2001:221-337) es una etapa dividida en fases tales como la elección del equipo humano, la iluminación, cómo evitar posibles problemas, las entrevistas, la dirección del equipo y los participantes. Y también lo que supone el concepto de “autor” como creador de una producción audiovisual. Si bien las reflexiones recogidas en este capítulo corresponden más a un manual de cinematografía y técnicas de documental, que es lo que es, no hay por ello que desestimarlas a priori. Hay allí recogidas algunas indicaciones que nos pueden ser útiles a la hora de enfrentarnos a un rodaje, o a un proceso de producción audiovisual cualquiera. Pese a que nuestros fines de investigación están orientados hacia la creación de conocimiento antropológico a través de uso de medios audiovisuales digitales, no hay que desdeñar aquellos conocimientos que podamos aplicar en relación a lo que se recoge en este tipo de manuales u otras referencias bibliográficas de las citadas a lo largo de este trabajo.

De hecho, el texto sobre las entrevistas (2001:247-269), es un apartado extenso en el que se nos detalla el uso de las mismas en el proceso de producción. Es una ventaja que podemos aprovechar para aplicar en relación a lo que es la base del trabajo de campo. Se pueden extraer por tanto consideraciones de utilidad a la hora de pensar la entrevista con cámara. La entrevista para Rabiger es fundamental en el documental y así la define como: “... *el alma del cine documental (...) incluso en los casos en lo que se filma no es una película de las denominadas de “bustos parlantes...”*” (2001:247). Considera la entrevista de investigación como un intercambio de información extenso y confiado que es la base de la mayoría de los documentales y también de muchas películas de ficción y de un buen número de los clásicos del cine. Para nosotros, los profesionales de la Antropología, la entrevista como técnica de recogida de datos es una de las bases del trabajo de campo y el pilar fundamental de la Historia de vida por lo que los elementos que componen la oralidad han de estar reflejados al final del proceso en el montaje. Se hace necesario combinar nuestras habilidades de investigadores de campo con las de técnica audiovisual para sacar el mejor

resultado posible. Incluso la entrevista en profundidad para Rabiger, como advierte, es un proceso en el que hay que ir extrayendo a través de las preguntas la información. Para esto nos recomienda que aquellas preguntas que sean más sencillas y se refieran a hechos concretos se hagan al principio, mientras que las que contienen mayor carga emocional se guarden para más adelante. Lo cual guarda una lógica con nuestro modo de hacer estas entrevistas durante el trabajo de campo. Al principio nuestras preguntas son casi de tanteo, buscando centrar el tema y sacar a la luz los elementos más relevantes, mientras vamos tejiendo una red de confianza que se hace más tupida a medida que avanza la conversación. Una conversación en la que buscamos que el informante o informantes tomen en parte la iniciativa porque también ellos van descubriendo y comprendiendo en buena medida el objeto de nuestro interés. Avanzamos inicialmente en la penumbra y vamos alumbrándonos poco a poco con las repuestas iniciales que nos van descubriendo las zonas de sombra donde debemos encontrar nuevos elementos para guiar nuestra búsqueda de conocimiento.

Así sucede en la Historia de vida, donde las entrevistas aportan sucesivos retazos de información que luego habrá que ir entretejiendo para continuar nuestra búsqueda de los elementos que nos faltan para configurar el tapiz de una buena etnografía. Esto es lógico también porque hay que ir creando el necesario *rapport* a lo largo del trabajo de campo y del desarrollo de las propias sesiones de entrevista. Para llegar al clímax con las preguntas determinantes hay que haber grabado muchas horas y generado una confianza que solo la proporcionan la continuidad sobre el terreno, la honestidad y el compartir la experiencia en espacios y tiempo.

Al planificar una entrevista, y más si forma parte de un proceso de entrevistas en profundidad o de una Historia de vida hay que considerar que el material que se va a recoger es extenso, ocupa memoria digital y consume energía. Conviene ir preparado y llevar baterías bien cargadas y espacio en las tarjetas de memoria o cualquiera que sea el formato de recogida que se maneje. Del total de entrevistas que se graben, en la edición final, el volumen de material que se puede utilizar será muy inferior al del material en bruto producido en el

tiempo de investigación. Esto es normal, y aunque es una obviedad creo que es bueno recordarlo porque implica pensar la recogida de datos en términos audiovisuales. Para poder extraer de una entrevista secuencias que contengan explicaciones completas y detalladas es preciso haber grabado muchas horas y haber trabajado a fondo con diversos informantes el tema de referencia. La reiteración y la repetición, contrariamente a lo que suelen pensar quienes tienen poca experiencia en la producción de audiovisuales, suelen ser muy útiles y proporcionan un contenido mejor elaborado que permite una reconstrucción más ajustada de la expresión de los informantes. Puede ser importante advertirles previamente de esta forma de trabajar para que no se sientan desorientados y entiendan que aunque ellos hayan respondido extensamente a alguna de nuestras preguntas, precisamos de mucho material grabado, y al igual que saben que en el cine se puede tener que repetir muchas veces una escena para obtener el resultado deseado, en la entrevista se procede de manera equiparable aunque por motivos diferentes.

Además, dependemos de la obtención de un material extenso, denso, detallado y rico que se pueda aprovechar para analizar y reconstruir descripciones complejas hechas por los informantes, imprescindible para extraer y explicar significados y llegar a conclusiones. No hay que tener miedo a extendernos en una entrevista aunque sin resultar reiterativos ni cansar a los entrevistados. Mejor grabarlas por etapas, retomarlas tras visionar los primeros resultados, continuarlas recuperando diálogos y explicaciones que quedaron incompletos o no acaban de entenderse con claridad, algo sólo posible gracias a esa reincidencia y a esa revisión que luego suele ser fundamental a la hora de editar. Suele dar mejor resultado hacer muchas entrevistas muy controladas que pocas de larga duración. Saber cuándo hay que dejar de hacer entrevistas es complicado, como las decisiones sobre cómo y cuándo cerrar la fase de campo. Pero aquí estriba la pericia del investigador, a su buen criterio basado en el análisis de cada situación específica de investigación y a su cada vez más profundo conocimiento de sus informantes.

En mis experiencias haciendo trabajo de campo para hacer una Historia de vida basadas en entrevistas he acumulado algunas buenas, y también algunas

malas, experiencias de las que he aprendido y de las que puedo extraer algunos conocimientos que van más allá de la mera anécdota pese a que se hayan producido en primera persona. Por ejemplo, durante las múltiples sesiones que hemos hecho José C. Lisón y yo, apoyados también en muchas ocasiones por Raúl Fernández San Miguel, en un proceso dilatado en el tiempo durante unos cinco años, entre 2010 y 2015, hemos acumulado una cantidad sustanciosa de datos sobre la vida y obra del profesor Lisón Tolosana. Estos datos de distintas naturalezas, pero en su mayor parte audiovisuales, han dado lugar a muchas situaciones enriquecedoras.

Muchas de ellas se han producido durante las múltiples entrevistas que hemos realizado tratando de reconstruir las etapas fundamentales de una vida a través del eje de sus distintas relaciones con la introducción y el desarrollo de la Antropología social en España. La predisposición del profesor Lisón Tolosana a contribuir en este proyecto, su interés por ayudarnos y su gran saber, han generado muchas horas de grabación, que también podemos medir en terabytes. Este proyecto que mezcló desde el principio la observación y las entrevistas empezó a grabarse en cintas Mini-Dv y no sé en qué formato digital se terminará de grabar. Como ya señalé al inicio de este trabajo cuando arrancamos con el proyecto, fue en Murcia, en la Universidad y con motivo del nombramiento del doctorado *Honoris causa* del profesor. Ese día constituyó un reto para nosotros, para mí especialmente cuando lo recuerdo, pues supuso una jornada de seguimiento, al puro estilo de cine observacional que retratamos desde el inicio del día hasta la finalización, cubriendo todos los pasos del antes, el durante y el después, como hubiésemos hecho con cualquier otro ritual.

Luego vinieron varias sesiones de entrevista en las que fuimos ordenando las distintas etapas de su vida, haciendo memoria de forma conjunta. Las sesiones las preparábamos no solo a nivel técnico, sobre el uso de las cámaras, la iluminación o el sonido, sino también planificando los temas que íbamos a tratar ese día en concreto. Poco a poco, fuimos construyendo un proceso de interacción cada vez mejor cimentado en una nueva confianza surgida de la sensación de compartir un proyecto común. Esa confianza parece regenerarse y reforzarse cada vez que hacemos una entrevista con cámara, una charla informal o un viaje

a algún evento determinado. El buen saber, y hacer antropológico del profesor Lisón Tolosana ayudan aquí de manera especial a desarrollar las entrevistas. Sin duda estamos jugando con ventaja, aunque todas las situaciones tienen su parte de complejidad y algo de encaje de bolillos. Incluso recibiendo consejos y pistas para reflexiones a considerar a la hora de hacer las sesiones. Muchas de estas recomendaciones y las experiencias derivadas de esta interacción son además muy útiles para otros trabajos, pues si bien a veces las situaciones son recurrentes, también lo pueden ser por opuestas, y en estos casos también ayudan las experiencias previas.

El uso concreto de la cámara como objeto que interacciona en el proceso de la propia entrevista es también muy importante. La reflexividad en este proceso es lo que nos da la pauta de uso general como herramienta metodológica. De este modo tenemos que pensar dónde y cómo la vamos a colocar, pues esto tiene su porqué y su posterior repercusión en el resultado final. La cámara, como siempre dice José C. Lisón, es una *herramienta de capturar miradas* hacia la que transmitir y con la que capturar las expresiones del entrevistado por lo que influye mucho el dónde la coloquemos y dónde nos coloquemos nosotros. No hay una regla fija de lo que está bien y de lo que está mal, sino que más bien hay que definir el tratamiento que queremos dar a la cámara en el proceso. De igual modo que hacen los cineastas y los documentalistas a la hora de decidir si hacen los planos y las secuencias con trípode o con cámara al hombro. Es una decisión que va influir en el resultado final en la forma de contar la historia, y sobre todo en cómo la pretendemos transmitir. Si queremos hacer al futuro espectador partícipe de la historia que nos cuenta el entrevistado lo mejor es que el entrevistador y la cámara se sitúen en el mismo eje y sobre un trípode, de tal forma que al aparecer en imagen el entrevistado parezca que habla al espectador. Aunque en realidad a quien habla en el momento del rodaje es al entrevistador y en el metraje se refleja muy bien el grado de confianza entre las partes y, por tanto, la calidad del trabajo de campo.

Así se consigue que el espectador esté en relación directa con el entrevistado, que parezca que le habla a quien mira, lo cual es un recurso que

nos ayuda a comprender, a situar, a empatizar con lo que nos cuentan. Es un cara a cara simulado, pero efectivo en términos de la comunicación. O bien por el contrario podemos desplazar el eje de la cámara de tal manera que el entrevistado hable al entrevistador, no dando una sensación tan directa pero igualmente efectiva.

El dispositivo de entrevista usando varias cámaras a la vez

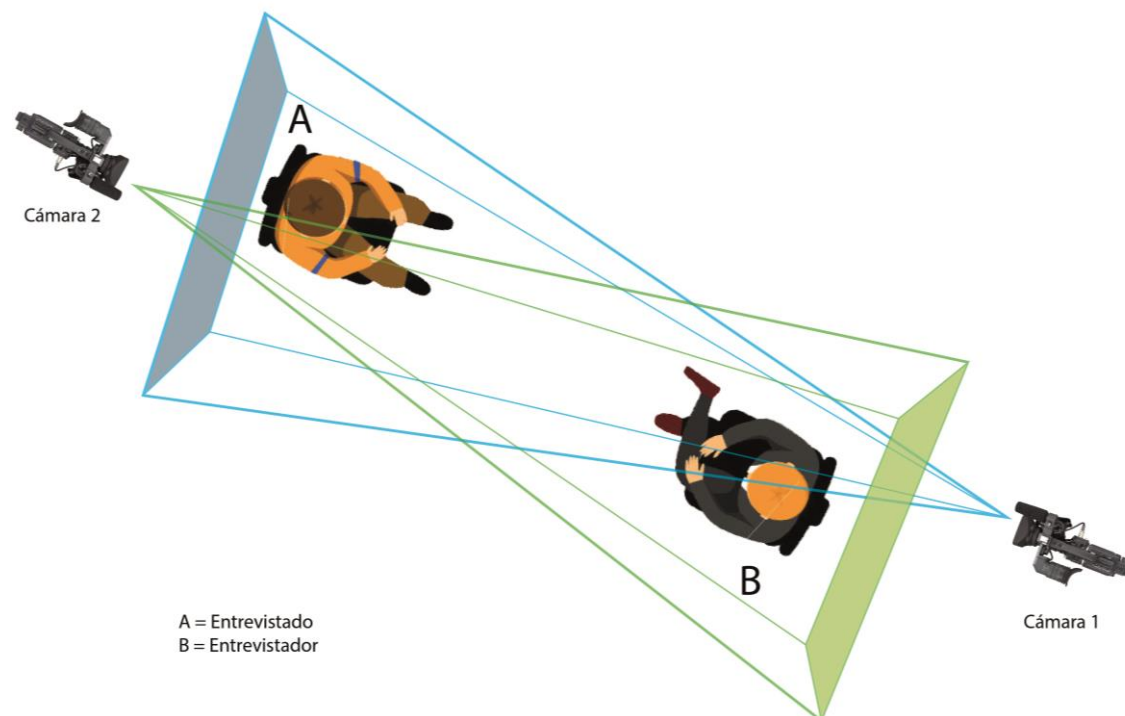


En una de las entrevistas con el profesor Lisón usando dos cámaras para usar distintos perspectivas en la edición

En otros casos, si no queremos este efecto de transmisión directa, lo cual suele ser también muy común, lo que podemos hacer es aparecer en cámara junto con el entrevistado. Damos así testimonio de estar allí, de no ser invisibles, pese a que ya se supone que lo hemos hecho nosotros, que ha habido alguien allí preguntando, investigando. La posibilidad de usar dos cámaras y hacer técnica de plano y contraplano, puede convertir al espectador en testigo de la entrevista. Incluso con la técnica del denominado “*escorzo francés*” que ha sido tan utilizado en el género de la entrevista, especialmente en la televisión y en algunos documentales. Este tipo de técnica a dos cámaras consiste en que el eje de la

cámara que enfoca al entrevistado, además de mostrar al entrevistado, sugiere la silueta del entrevistador, y al contrario, la segunda cámara es la que enfoca al entrevistador y en la que se sugiere la silueta del entrevistado . Cuando hacemos uso de esta técnica en las entrevistas es muy recomendable utilizar iluminación para reforzar las siluetas del personaje secundario del plano.

Esquema para posicionar las cámaras en una entrevista con la técnica del “escorzo francés”



De las muchas decisiones que ya he enumerado a la hora de trabajar con medios audiovisuales en investigación social. Las formas de representar condicionan el nivel epistemológico en las formas de uso y aplicación de los métodos y las técnicas utilizadas. Estas decisiones están en relación al uso que queremos hacer de la cámara en el proceso y lo que queremos transmitir con ella. Son todo un conjunto de decisiones en el que tenemos que pensar. Hay que

recordar que de igual modo que en el diseño de investigación tomamos decisiones, hay que tomarlas a la hora de recoger los datos y la forma cómo lo hacemos. De la misma manera que el posicionamiento de la cámara influye en la forma de contar la historia, el tipo de planos que usemos, generales, medios o primeros, también van estar condicionando la forma de transmitir la información. Y tanto si usamos la cámara al hombro, como si la usamos sobre un trípode. Por esto es necesario contar con un mínimo conocimiento, aunque sea básico, de las reglas de lenguaje audiovisual. A la hora de editar, o de representar con imágenes necesitamos que éstas sean coherentes entre sí. Cuando vamos a grabar una secuencia compuesta de las acciones que decidamos incluir, bien sean observaciones y recursos o entrevistas, debemos pensar en cómo las vamos a editar, pues han de guardar una coherencia entre ellas.

Es muy importante, por ejemplo, no mezclar situaciones definidas en las que un plano está tomado con la cámara al hombro y el siguiente a trípode. Cada situación que grabemos y cada entrevista, van a requerir de la necesidad de pensar en las mejores formas de hacerlo, o las que más nos interesan en función de nuestros objetivos de representación, es decir, qué queremos transmitir y cómo. Conviene tener esto en cuenta siempre, al menos en alguna medida, tanto durante la grabación como durante la edición. Por eso es necesario pensar y planificar el uso de la cámara en la forma de hacer investigación antropológica de campo sobre la base de las herramientas de hoy y sus enormes posibilidades. La concepción del audiovisual digital que las cámaras y otras herramientas de las nuevas tecnologías, como los grabadores de audio, nos permiten respecto a la de hace más de 40 años ha variado enormemente. El profesor Lisón Tolosana me contaba cuando realizábamos entrevistas con medios digitales las penurias que sufría cuando él grababa audio en su trabajo de campo o las brutales limitaciones de filmar en 8mm. Desde luego que existe un mundo entre ambas. Pero los avances que se han dado en los últimos 5 años también han supuesto cambios que nos facilitan aún más la tarea y nos abren nuevas posibilidades que, como ya he señalado anteriormente, debemos aprovechar para trabajar y para replantearnos otras potenciales formas de añadir valor a la construcción de conocimiento antropológico.

La entrevista, a pesar de su incalculable valor, no es ni la única ni la más total de las técnicas de campo, ni tampoco el *summum* del trabajo antropológico audiovisual. Las entrevistas son conversaciones e intercambios de información y traspaso de conocimientos, muchas veces a través de procesos más formales, grabadas con todo rigor y a las que hemos llegado gracias a un buen número de charlas informales que han ido construyendo el proceso de confianza con los informantes. Compartir cafés, cigarrillos, alguna que otra caña o una copa, una comida o un simple paseo, un ofrecerse a echar una mano en un momento de agobio, por citar algunas situaciones de un largo etcétera, son las que van construyendo la confianza y sacan confesiones y revelaciones que muchas veces no se dan cuando estamos grabando la entrevista con la cámara. Esto refuerza dos de mis planteamientos, uno que hacer varias y repetidas entrevistas mejora la calidad del discurso recogido, de los datos en bruto y de la versión de las historias que se dan en ese momento y con los detalles que se especifican. Pero, también, repetir las entrevistas cuando trabajamos con medios audiovisuales es bueno dado que todas esas confesiones que se producen “*off the record*”, o después de la entrevista incluso, se pueden retomar en otro momento que tengamos la cámara trabajando. Esto es un arte, una destreza que se va adquiriendo con la experiencia y que es dependiente del acierto de cada autor. Hay que saber volver a los temas y cómo volver sobre ellos.

Si queremos hacer Antropología audiovisual tenemos que conseguir grabar esos discursos, esas acciones, esas reflexiones que nos interesan de boca de los informantes. Esto, en el proceso de construcción de una Historia de vida, por ejemplo es primordial. Cuando he trabajado haciendo entrevistas para Historias de vida, una vez finaliza la entrevista, por costumbre, trato de no parar inmediatamente la cámara, pues la entrevista no ha terminado de verdad. Es un momento en el que además, tanto yo como la gente con la he trabajado, aprovechamos para entrar en el plano, para que se nos vea en cámara también, junto al entrevistado. El hecho de que aparezcamos junto a los informantes no es solo una manera de dar testimonio de haber estado allí. Bien es cierto que nunca, bajo ninguna circunstancia, puede grabarse sin el consentimiento del informante. Siempre, cuando se graba a las personas entrevistadas deben saberlo y, si en

algún momento no han sido conscientes de ello, es nuestra obligación el hacérselo saber y permitirles visionar, si así lo desean, el resultado de la grabación. Trabajando con el profesor José C. Lisón he adquirido la costumbre de ofrecer siempre a los entrevistados una copia del material bruto de la entrevista; la ética en el trabajo de campo es fundamental y así no parece que lo requiere. Cuando se deja la cámara grabando una vez concluida la entrevista se hace con la finalidad de recoger la interacción que hay entre informantes y autores, de captar en parte el *rapport*. Siempre hay que informar a los entrevistados; inexcusablemente.

También es cierto que nos tenemos que representar en el contexto en el que trabajamos, pues esto puede ser muy útil para la gente que quiere iniciarse en estas tareas, o para que el público vea cómo trabajamos. Son una clase de *metadatos* que podemos producir en el propio proceso de investigación y que de algún modo estamos obligados a realizar, pues no es solo una cuestión de pruebas de veracidad, sino más bien de obtener la posibilidad de tener material de las interacciones que realizamos con nuestros informantes. De este material podemos sacar muchas reflexiones posteriores sobre cómo trabajamos, u otra serie de datos que a primera vista no habíamos sido capaces de percibir. Por tanto no desestimemos grabar estas acciones entre ellos y nosotros y visualizarlas después.

Toca ahora incidir en la importancia del sonido en el trabajo de campo con esta digresión que hago a continuación. La clave de un audiovisual está en tener un buen audio. Sobre todo si se basa en entrevistas como es el caso de una Historia de vida. La importancia de grabar bien el sonido durante las entrevistas es la clave de estas, y tanto o más importante que la imagen si cabe..., pero como mínimo al mismo nivel de detalle y cuidado. Por eso quiero dedicar un apartado a la importancia de este elemento, que si en extensión no es tan grande como lo anterior, sin embargo su relevancia y peso en el resultado final bien lo merecen. La razón quizá es que la técnica de recogida de sonido sea más sencilla aparentemente. Esta idea hace que en muchos casos no se le preste la suficiente atención y por esto se cometen fallos con más frecuencia de lo que se debería. Como expondré más adelante, a la hora de pensar en la edición, la capa de sonido

es la base del relato. Con la voz del entrevistado manteniéndose continua y sosteniendo la línea argumental de la narración a través del discurso, la imagen puede variar mostrando no solo el busto parlante de manera sincrónica, sino que nos permite añadir otras imágenes que enriquezcan la información y el contexto. Así, es imprescindible hacer esto, y no es necesario mantener el busto parlante de continuo en imagen, sino que el discurso visual se ha de complementar con más imágenes añadidas que aporte nuevos niveles de información. Tampoco es el momento de entrar en las tareas de la edición y el montaje audiovisual, pero sí es clave que lo tengamos claro durante el proceso de grabación. Por esto hay que tomar en consideración la importancia que la grabación del sonido tiene durante el trabajo de campo, tanto en las observaciones como en las entrevistas.

Sonido: un elemento clave (audio-visual)

Además de la capa de sonido que mantiene los diálogos, hay otras capas de sonido que aportan información. Tanto la música, como el que se denomina paisaje sonoro o ambiente, como también los efectos, o las locuciones ya se sitúan en distintas pistas del editor, y que al final conforman una sola banda en estéreo que es la que escuchamos. De ahí la necesidad de que la mezcla sea adecuada. Aunque trataré estos aspectos en el siguiente apartado, en lo relativo a la postproducción, hay elementos indispensables que hay que tener en cuenta a la hora de obtener buenos registros de sonido durante el trabajo de campo.

Como vengo señalando la configuración clásica del cine directo, de donde parte en cierto modo la forma de hacer Antropología audiovisual en la década de los 60 del siglo XX con Jean Rouch como máximo exponente, se fundamenta en dos personas trabajando: un cámara y un sonidista. La razón es que hasta la aparición de las cámaras de vídeo de los años 80 la grabación de audio e imagen sincronizados no era casi posible a excepción del Súper 8 sonoro, que como recogía algo de ruido del motor y de la fricción del paso de la cinta, no era del todo puro. De allí esta configuración a dos. Este modelo creó de algún modo el cine barato, la *Nouvelle vague*, y el modelo de reporterismo clásico de televisión que adquiere su culmen con la guerra de Vietnam en los años 70. Pero más allá de remontar en la historia, hay que entender que el sonido ha tenido una

importancia clave como tarea en la producción audiovisual. Hay que destacarlo, reseñarlo y transmitirlo con el mismo o más ímpetu si cabe. Pues los avances tecnológicos nos han facilitado las tareas al mismo tiempo que hemos perdido la importancia de valorarlos. Pasando ya de las nostalgias sí es cierto que la tareas relativas al sonido de una entrevista son claves. La tecnología moderna ha hecho casi prescindible el uso de la claqueta en las grabaciones actuales, bien por ir incorporado a cámara o bien porque los programas de edición son capaces de establecer la sincronía de manera casi automática. Pero sí es importante, al igual que cuando decidimos hacer un tipo de plano u otro, o utilizar una u otra cámara para realizar una entrevista, tener valorar el uso del material de captación de audio adecuado. Es por esto que saber del manejo de micrófonos básicos como los modelos de corbata para las entrevistas, o los cañones direccionales para las pértigas o incluso los de condensador para grabar las locuciones nos puede ser muy útil a la hora de hacer trabajo de campo.

Foto de trabajo de sonido



Durante una grabación en Plan haciendo sonido con la pértiga para grabar reinterpretaciones de la música tradicional



Haciendo la marca de claqueta en un seguimiento por la nieve en Plan

Cuando hacemos observación con cámara si usamos una de formato profesional, hay que usar el micrófono de cañón para recoger el ambiente. Estas cámaras suelen ir dotadas de prestaciones de grabación de audio de calidad y con mejores conexiones externas de tipo XLR. Estas además permiten insertar al menos un par de canales por lo que además del propio ambiente de cámara nos podemos valer de un segundo micrófono de cañón direccional montado sobre una pértiga para reforzar el sonido ambiente o las voces de más de un único personaje. A la hora de hacer entrevistas también las podemos grabar con este micrófono direccional, pero como suelen ser de larga duración es bueno además de la pértiga poder montarlas sobre un pie de micrófono con la intención de no cansar en exceso al sonidista. Hay que recordar que en Antropología cuando hacemos entrevistas en profundidad suelen ser extensas. De igual que usamos los micrófonos direccionales tanto en seguimientos como en las entrevistas podemos usar también micrófonos de corbata, preferiblemente inalámbricos, muy recomendables, ya que son más fáciles de disimular y que nos dan un plano más próximo de la voz de un único personaje. La ventaja de movimientos que da este sistema facilita en gran medida los seguimientos que nos pueden dar lugar secuencias en movimiento, lo que además nos ayuda a ganar dinamismo en la futura narración. Además de en las entrevistas de larga duración también nos facilitan mucho el trabajo y hoy en día al igual que casi toda la tecnología

audiovisual su precio de mercado es más asequible o accesible la oportunidad de encontrar equipos de segunda mano en buenas condiciones.

Es recomendable que cuando se vaya a grabar una narración para *voz en off* que se use un micrófono distinto de tipo dinámico, o de condensador, pues son más acertados a la hora de realizar registros exclusivos de voz, pero si no contásemos con ellos podemos hacerlo también con los de la cámara o los de corbata. Este tipo de micrófonos de estilo radiofónico se usan en estudios, o salas de grabación donde el ambiente es más controlado. Hay que pensar que cuando hacemos campo muchas veces no podemos disponer de estas ventajas, pero si las podemos recrear. Así que buscando una localización tranquila, un cuarto con poco ruido por ejemplo, y donde podamos controlar los imprevistos que muchas veces suceden a la hora de grabar este tipo de audio, nos podemos aprovechar de hacer las cosas en mejores condiciones. Si bien muchas de estas locuciones las podemos realizar nosotros mismo y otras personas durante la fase de postproducción.

Si por el contrario usamos una cámara DSLR que no disponen de estas ventajas y nos vemos obligados a usar un grabador externo debemos actuar bajo las mismas premisas. Usar un canal -o dos- de ambiente, en el caso de las observaciones, y en los seguimientos. En las entrevistas de igual modo usar un ambiente y un micrófono de corbata para captar el sonido ambiente y la voz del entrevistado en las mejores condiciones. La propia cámara DSLR tiene un ambiente que pese a ser de gran calidad, nos valdrá para hacer la sincronización con la pistas registradas en el grabador. Incluso hay micrófonos específicos para este tipo de cámara (DSLR) que si bien son fiables para recoger el ambiente de las observaciones a la hora de hacer entrevistas, si el ambiente no está muy controlado nos pueden dar problemas de legibilidad. Dada la importancia de la voz en las entrevistas es mejor no arriesgar y pensar incluso en la posibilidad de usar aplicaciones para *Smartphones* que algunas marcas clásicas de audio están desarrollando y que se venden en conjunto -o por separado- a micrófonos de corbata a precios razonables y que nos dan opción a tener un sonido de calidad que es lo que realmente necesitamos a la hora de hacer este tipo de trabajos.

Cuando usamos estos dispositivos externos de grabación de sonido, es necesario además hacer un parte de sonido, similar al parte de cámara en términos de clasificación y registro del trabajo y con la intención de usar estos materiales en la postproducción.

Fotos del material de sonido, grabador y tipo de micrófonos



Grabador de sonido profesional con cable XLR y auriculares



Micrófono de cañón sobre pistola para montar sobre pértiga



Micrófonos de corbata con petacas inalámbricas



Micrófono de condensador para grabar locuciones en estudio

La importancia de pensar en la edición del sonido durante el trabajo de campo es una consideración que tener presente desde el principio. Los *wildtrack*, algo así como “pista salvaje”, son más bien las tomas de sonido que hacemos en cualquier lugar en el que hemos grabado, tanto en una localización de entrevistas

como en exteriores cuando grabamos paisajes. Es algo así como grabar el ambiente del lugar, tanto silencioso como ruidoso, pues estos archivos nos son muy útiles en el montaje y la posproducción de sonido. Un *wildtrack* como archivo de audio debe tener al menos un minuto de duración por norma general. Se realiza para captar la atmósfera del ambiente del lugar donde estamos grabando como finalidad exclusiva. No debemos olvidar hacer este tipo de tomas al final o en algún receso tanto si se trata de observaciones, como cuando grabamos paisajes o contextos como también en las localizaciones donde realizamos las entrevistas. Estas pistas o archivos de audio, han de ser clasificados, ordenados y anotados, de igual modo que los partes de cámara, pues nos facilitarán su localización cuando los precisemos. Estos archivos que usaremos en la edición y en los ajustes de sonido, propios de las postproducción, nos permiten tener una continuidad sonora a la hora de editar que mejora sustancialmente la calidad, y que no cuesta mucho tiempo ni esfuerzo el realizarlas. Nos pueden ayudar a solucionar problemas de ruido y de continuidad sonora aunque de estos detalles me ocuparé en el siguiente capítulo.

Entiéndase aquí que todas estas recomendaciones no son únicamente aspectos técnicos ajenos a la Antropología, ya que una buena etnografía audiovisual no debe perder calidad de información por falta de conocimientos sobre cómo capturar datos tan importantes como el sonido. Más aún, como acabo de indicar, se trata de cuestiones fácilmente solventables y que tienden a descuidarse cuando estamos acostumbrados a trabajar la mayoría de las veces con textos escritos. El ambiente sonoro, también denominado paisaje sonoro, puede ser tan importante o más que cualquier otro elemento visual para ayudarse a conseguir una mayor densidad en nuestras representaciones de un contexto o de una situación con una elevada concentración de símbolos y significados culturales, como un proceso ritual. Sabemos por experiencia que en los rituales el sonido ambiente (o su ausencia) tiende a tener un peso muy importante en la representación de significados culturales de gran calado y es muy importante estar preparados para no perder las oportunidades de capturarlo en las mejores condiciones posibles. Trabajar con medios audiovisuales implica, nunca hay que olvidarlo, prestar tanta atención a lo visual

como a lo sonoro ya que, el sonido, como lo indiqué aunque sólo fuera de pasada en un párrafo anterior, se recoge en varias pistas las cuales se suelen superponer después para configurar la banda sonora final. Estamos ante un elemento tan complejo, versátil y relevante que no podemos considerarlo, sin cometer un gravísimo error, como un dato de una categoría secundaria.

Un truco que uso a veces en mis trabajos es grabar en la misma cámara el *wildtrack* cerrando la lente y anunciando el nombre: “*wildtrack entrevista a... o wildtrack paisaje tal...*” Estos datos sobre la situación, la localización donde nos encontramos o la acción a la que corresponden los podemos añadir en el mismo archivo. Pero de igual modo se pueden grabar en el grabador nombrándolos. Después del archivo solo usaremos el sonido, la imagen será en negro al estar tapada la lente pero de todo esto daré más detalles en el siguiente apartado sobre postproducción, edición y montaje que es cuando corresponde. Por ejemplo si estamos grabando una entrevista en una sala sin ruido, o bien en un exterior en el que hay una carretera, es bueno realizar este *wildtrack*, durante al menos un minuto de duración, y anotarlo en el parte de sonido y de cámara para localizar el archivo posteriormente y usarlo en la edición de sonido. Este archivo es útil para arreglar el ambiente sonoro cuando hacemos cortes en los planos y poder crear una continuidad en el ambiente sonoro.

El antes, el durante y el después

Volviendo a las técnicas de entrevista que nos ocupan en esta parte central sobre de trabajo de campo, me gustaría añadir algunos apuntes importantes relativos a autores de documentales que aportan puntos de vista interesantes, y de los que podemos extraer algunas técnicas de utilidad. En el caso del realizador Gómez Segarra (2008) su propuesta a la hora de hacer audiovisuales o documentales que contienen entrevistas es muy interesante por su concepción, y aunque es similar a la de Rabiger (2001), por su estilo literario que al explicar las formas de actuar es más directo y fácilmente comprensible. Al igual que los autores citados anteriormente, más enfocados en la Antropología, éste cree también que las entrevistas son únicas, distintas entre sí, y por ello hay que tener una actitud abierta y distinta en cada una de ellas. No podemos caer en la tentación de achacar los fallos a los entrevistados, como ocurre en algunos

casos. Una buena entrevista es aquella en la que el entrevistador sabe dirigir bien y en su justa medida. Los sesgos propios, la falta de atención y la falta de preparación previa son muchas veces las causas de no establecer un buen diálogo entre entrevistador y entrevistado. En el caso de la Antropología habría que añadir la falta de *rapprochement*, es decir, no haberse trabajado y ganado adecuadamente la confianza de los informantes. Pero volviendo al esquema de este autor me parece importante tener en cuenta a la hora de hacer una buena entrevista, con formato de trabajo de campo antropológico, el saber manejar los tres pasos básicos en su desarrollo: el antes, el durante y el después. Estos puntos ya expuestos de algún modo en el manual de Rabiger, no son redundantes, aquí son más interesantes y directos a mi modo de ver a través de la exposición que hace Gómez Segarra.

El *antes* de la entrevista requiere de una preparación cuidadosa, atenta a los detalles, a la elección del lugar y de la persona o personas, etc., algo que también señala el profesor Sanmartín (2003) cuando nos habla de técnicas de campo y en lo que coincide con el planteamiento del autor anterior... Para empezar, el trabajo para realizar una entrevista viene de antes, de la planificación previa. Para que una buena entrevista, o una serie de buenas entrevistas en el caso de la Historia de vida, se puedan llevar a cabo es clave haber conseguido buenos contactos previamente. Haber seleccionado a personas con información relevante y que nos aporten datos clave al proceso de investigación es una tarea que hemos contemplar en la fase de preproducción. A la hora de usar la cámara hay que valorar algunas consideraciones. *“Una de las primeras decisiones que debes tomar cuando llegas al sitio donde está el entrevistado es cómo lo situas y si quieres que haga algo. El entorno también puede hablar sobre el personaje y debes aprovecharlo”*. (Gómez Segarra 2008:128). Esta noción es fundamental a la hora de pensar la entrevista con cámara en nuestro caso. Los antropólogos tratamos de ofrecer información sobre el contexto, la situación y los elementos que rodean a la persona al grupo o la cultura. Si desde el principio reparamos en estos detalles tendremos asegurado un buen porcentaje de éxito.

El grabar una entrevista es algo más que una mera toma de datos formales. Entramos de lleno en el proceso de producir material de carácter antropológico, pues generalmente pretendemos que el material recogido pueda servir para el análisis, tanto para el futuro próximo, de nuestra investigación, como para el futuro remoto de otras investigaciones propias o incluso para las de otros. Esta es la noción básica de documentar en sí, de crear datos brutos, que es lo que hacemos en el trabajo de campo. Dado que los seres humanos, los informantes, las personas, incluso los investigadores, siempre estamos sujetos a un entorno y a un contexto que nos sirve de explicación a nosotros mismos y a quien quiere analizarnos. Es una doble función la que se cumple por tanto. Así es como hay que pensar, que los datos son documentos en un momento del espacio y del tiempo. Y también dentro de un contexto particular y general. Además, esto es muy aconsejable para la parte final de nuestro trabajo, a la hora de editar, de construir el texto visual en imágenes; el hecho de tener a los entrevistados grabados en su contexto es fundamental para cualquier explicación.

Realizar, por ejemplo, una entrevista a una o varias personas en un plano sobre un fondo neutro, como uno negro, que se suele usar muchas veces, no da pistas de dónde se localiza, ni del lugar, ni del espacio ni del tiempo. Puede ser intencionado, como lo es en muchos casos para dar mayor énfasis narrativo al discurso del entrevistado. Lo que se trata de hacer es focalizar la atención en sus palabras y con ello dar mayor fuerza expresiva y carga al relato oral en sí. Pero las ventajas de incrementar la capacidad de información que podemos acumular en un solo plano cuando trabajamos con medios audiovisuales reside en introducir superpuestos todos los datos relevantes posibles que rodean, componen e integran la situación. No es cuestión de construir un escenario en el sentido de la ficción cinematográfica pero sí de pensar en aquellos elementos que pueden estar en plano a la vez que el informante nos habla. De localizar a la persona en un ambiente cómodo y representativo que como siempre podemos negociar con ella y que debemos por supuesto escuchar sus sugerencias. No quiero decir seguirlas al pie de la letra, sino negociarlas. A veces hay que mover una foto, una silla, una lámpara que distorsiona la luz por ejemplo, o cualquier otro elemento que nos moleste. Pero tampoco está mal por otro lado hacer el

esfuerzo de incluir elementos que, aunque su ausencia podría mejorar la composición del entorno, resultan relevantes para los informantes. Es lo que ocurre cuando damos ambiente contextual a través de los objetos, de esos elementos que son símbolos que significan cosas para los entrevistados. Es importante ir detectándolo en este proceso.

El tiempo en la entrevista también es otra de las claves que debemos conocer y saber cómo manejar. La entrevista que se graba, en audio o en vídeo o la que se anotaba a mano en el modo clásico, suele estar precedida de una serie de charlas informales en la que ya se ha ido revelando información interesante. Es por esto que cuando hacemos la entrevista con la cámara debemos tratar de que estos aspectos queden grabados junto con toda una serie de gestos y expresiones corporales que el informante nos ofrece durante este proceso. Esto es lo que entendemos por construir una relación de confianza durante la observación, pero de igual modo durante las entrevistas, por lo que no hay que tratar al entrevistado cuando usemos la cámara con las reglas establecidas del cine, pues no son actores, y mucho menos con las de la televisión. Son nuestros informantes y seguramente, al menos en cierta medida, amigos, a los que les debemos un trato especialmente respetuoso, a los que tenemos que crearles y hacerles sentir una atmósfera de confianza y seguridad apoyada en nuestra responsabilidad ética profesional. La sensación de comodidad en nuestra compañía se percibirá inevitablemente y con toda claridad en su forma de responder a nuestras preguntas; el vídeo es muy revelador en este sentido. Cualquier otra forma de comportarse estaría fuera de lugar y sería un grave error.

Una técnica similar y útil que nos puede guiar en algunos casos y que a mi modo de ver hay que señalar, es la de "Videography" propuesta por Tauma, Knoblauch y Schnettler (2013:65-87). Dicha técnica es la base para realizar el posterior videoanálisis que también ha sido desarrollado por estos mismos autores y del que ya señalé un pequeño esbozo anteriormente. La *videoescritura*, si la queremos traducir así, es un método que usa el video como forma de grabar observacionalmente para luego examinar las acciones y las interacciones desde una perspectiva sociológica. Un método que resulta común al que propongo,

pues se basa fundamentalmente en el registro en video de una etnografía focalizada, a través de un acceso al campo de estudio para recoger datos. Un proceso de investigación reglado que trata finalmente de seleccionar secuencias para una análisis más detallado tal y como se hace en Antropología cultural, a través de los modos de interpretación. Esta propuesta de generar datos para analizarlos sin embargo difiere de mi propuesta en tanto en cuanto basa la etnografía casi exclusivamente en la observación sin hacer valer la importancia de las entrevistas, lo cual es clave a la hora de hacer una Historia de vida. Analizar interacciones puede resultar muy interesante si practicamos modos observacionales y para usarlo como método de documentar. Pero tras el análisis la propuesta de presentar un análisis trabajado que vaya más allá de las descripciones interactivas es necesario en mi opinión presentar un relato construido interpretativamente desde la experiencia compartida y la reflexión personal. Es así como creo que debemos usar la *videoescritura*, sobre todo a la hora de hacer Historias de vida.

El guión en la entrevista

Contar con un guión de entrevista, y su planificación previa, es algo que nos puede ayudar a llevar este proceso de forma más relajada, aunque sólo sea por la seguridad que a veces aporta. Se trata, no de poner en escena, sino de fomentar una atmósfera adecuada para que pueda existir una cierta espontaneidad. El ir acompañado de muchos papeles puede asustar a nuestros entrevistados y hacer que estemos muy pendientes de ellos favoreciendo así una mala comunicación. El arte de entrevistar y de conducir a los personajes a la hora de hacer un documental de cualquier tipo o un audiovisual, sea o no antropológico, requiere del buen hacer de llevar las situaciones de forma controlada pero no en modo férreo y estático. Durante las jornadas de grabación es bueno ser flexible, no excesivamente directivo en las acciones o las preguntas, más bien una forma mixta de dejarse sorprender por el proceso. Como me enseñó un buen amigo y maestro de la escuela de cine documental, Jean Castejón, cuando hemos tenido la ocasión de trabajar juntos, las acciones que aparecen en nuestras escenas y que conforman las secuencias debemos sugerirlas y no imponerlas. La ficción clásica cinematográfica se basa en un guión construido a

través de las acciones y los diálogos que representan los personajes cuando se ponen en escena. En el documental es más una suerte de provocar, de hacer que las cosas surjan de un modo más natural, aunque a veces tengamos que ayudar a que sucedan. Esto es lícito, y encaja en cierto modo con la recreación propuesta en los ocho elementos que caracterizan el cine documental. Si lo usamos enfocado a nuestros fines de trabajo de campo y de acuerdo con la ética de la disciplina, son recursos que nos pueden ayudar a explotar el exceso y el defecto de *profilmia* que a veces sufren los informantes.

En la Antropología audiovisual también es lícito provocar las escenas; a veces nuestro papel es hacer de detonadores, y no únicamente de observadores. A veces hace falta que ayudemos a que las cosas sucedan para que se puedan registrar ante la cámara. Hay que tener en cuenta que muchos rituales modernos, de los que se practican a día de hoy, y por muy viejos que se consideren, suelen representarse, como dice José C. Lisón, además de por los motivos culturales que los sustentan, para la cámara, pues están compuestos de luz, color, acción y sonido. Con esto se refiere a que están hechos para ser grabados en el sentido de que son actos públicos que se producen en un contexto específicamente pensado para llamar la atención y transmitir significados importantes para la comunidad. Resaltan de uno u otro modo el sentido de identidad propio y esto casi siempre resulta adecuado para mostrarlo a *los otros* porque esa presencia ajena es en alguna medida un reconocimiento de la propia especificidad. La cámara es el ojo perfecto ante el que se puede producir esta representación pues es una forma de capturarlo, de conservarlo, de crear un documento y de poder exhibirlo ante un grupo más amplio a través de los medios de masas.

En mis experiencias de campo durante el trabajo realizado en Plan y los pueblos vecinos de Valle de Chistau recuerdo que durante los días de fiesta en los que asistimos a sus diferentes eventos, los actores nos miraban y tendían a esperar a que nosotros estuviésemos listos y en posición de grabar. En su afán por conservar el recuerdo en un documento audiovisual de sus fiestas, sabiendo que iban a ser grabadas, se cuidaban de contribuir a hacer posible la grabación y aunque no se excedían en sus actuaciones, es cierto que cuidaban su imagen en la forma de actuar. En esta ocasión nosotros éramos, como luego nos hicieron saber

con una pancarta de despedida, sus antropólogos y su cámara, otorgándonos una confianza que nos había llevado meses construir. Lejos de ser un inconveniente era una forma de retratar el momento real, de reconocer nuestra presencia y aceptarla, de decirnos que contaban con nosotros para celebrar juntos las fiestas. Incluso para empezar nos miraban para asegurarse de que estábamos preparados y de que nuestra participación filmando se sincronizaba con la suya actuando. Era una comunicación no verbal, sin necesidad de mayores gestos, como si hubiésemos hecho aquello todos los años y cada cual supiese perfectamente dónde tenía que estar y cuándo iniciar su movimiento. Cuando acabamos de hacer nuestro trabajo inicial y nos integramos en los ulteriores actos de celebración sin abandonar las cámaras a pesar de que era un acto de comensalidad en la que participamos compartiendo viandas y bebida, nos sentíamos eufóricos, estábamos seguros de haber conseguido realizar una observación participante rayana en la perfección. Como éramos un equipo bien integrado, nos intercambiábamos en el papel de comensales y filmadores con la total connivencia de los actores. Esta vez estábamos seguros de que la interacción que realizamos al observar y al grabar era la verdadera manera de construir un *relato conjunto*.

En el momento de la entrevista



Entrevistando al profesor Lisón en el entorno del Palacio de la Alfranca con cámara y micrófonos inalámbricos

Volviendo a las entrevistas y el *durante*, nuestra actitud debe ser abierta y en cierto sentido directiva. Esa es una pregunta recurrente, ¿dirigir o no hacerlo? No es necesario, ni conveniente cuando se trabaja con medios audiovisuales, que si tras varias entrevistas el informante comienza a repetirse sobre un mismo tema le cortemos y le digamos que eso ya lo sabemos, pues la reiteración en los temas aporte un grado de veracidad y de significatividad. Sin embargo, si el entrevistado comienza a hablar sobre temas paralelos y que no contribuyen a la construcción del conocimiento que buscamos, le podemos reorientar la conversación hacia los cauces de nuestro interés. Siempre con educación y con tacto, sin ser asertivos en ningún caso. El tiempo de la entrevista es importante y es variable. Una entrevista no es mejor por ser más larga sino por repetirse en varias ocasiones para ir sumando información. Esto es la base de la entrevista en profundidad, la repetición, algo que nos permite tener un conocimiento global para la construcción de la Historia o el relato de vida. Es mejor, a veces, hacer preguntas cortas, sencillas y comprensibles, y obtener respuestas menos extensas pero más precisas que luego se pueden ir ampliando con ejemplos de situaciones que podemos volver a pedir a nuestros informantes, antes que obsesionarse con tratar de obtener grandes respuestas de una sola vez.

El arte de entrevistar y al que muchos autores han dedicado cuantiosas páginas, se basa en la confianza más que en las preguntas que siguen un guión. El momento puede ser bueno o malo tanto para nosotros como investigadores como para los informantes. Por lo que es mejor que seamos conscientes de las limitaciones del momento, del entorno y que el paso del tiempo y la repetición de los temas en distintas sesiones suele ayudar a aclarar y profundizar en aspectos íntimos o en aquellos que a veces resultan difíciles de verbalizar y explicar a nuestros informantes.

Jugar con el silencio y con los gestos como entrevistadores nos puede proporcionar mucha información a la hora de trabajar en las entrevistas. Mantener la mirada centrada, hacer pequeños gestos y mantener los silencios son herramientas que nos proporcionan muchas veces las claves de una entrevista como señalan distintos autores (Rabiger, Valles, Gómez) y que cualquier persona que lo haya puesto en práctica alguna vez lo puede

corroborar. El uso paralelo de la cámara a veces nos resta estas ventajas pues nos hace a nosotros mismos estar muy atentos de las labores técnicas y menos atentos del abordaje del factor humano que requiere el momento. Por eso, en mi opinión es bueno trabajar en grupo estas situaciones, repartir tareas, o pedir ayuda. No es tampoco una regla general para todas las situaciones pero sí es bueno, tenerlo en cuenta y saber que en otras ocasiones puede ser óptimo el estar solo y ocuparse de todas las labores. A veces, interesa con el fin de conseguir mayor intimidad con la persona entrevistada, sobre todo a la hora de abordar temas más íntimos o delicados, es trabajar solo y ocuparse de todo. Es difícil dar una pauta única, pues cada entrevista es distinta y necesita de sus propios tiempos y evaluación de las situaciones. La mejor forma de aprender es practicando, como he advertido anteriormente y arriesgarse a cometer errores. No hay entrevista perfecta, unas son mejores y otras menos buenas, tampoco creo que las haya malas en sentido rotundo, pues en todo experimento y en toda experiencia la falta de éxito también aporta datos que nos enseñan algo. Éste es sin duda un arte complejo que hay que desarrollar personalmente.

Recuerdo una anécdota que ha marcado mucho mis experiencias en las entrevistas. Durante el curso de técnicas de investigación cualitativas de segundo curso de licenciatura que cursé con el profesor Valles, cuando se encontraba a las puertas de publicar su libro de 2002 sobre entrevistas nos contó que siempre le había llamado la atención que el famoso “loco de la colina” el periodista y entrevistador Jesús Quintero, hacía un uso del silencio casi único. Cuando el entrevistado terminaba una frase o un tema él mantenía el silencio sostenido y de igual modo la mirada provocando en el entrevistado una incomodidad que le obligaba a retomar el hilo de conversación o bien a cambiar de tema sin la directividad del entrevistador. Si el entrevistado se iba por las ramas o no reconducía bien, era entonces cuando Quintero actuaba para reorientar, si no lo dejaba seguir con la narración. Esta técnica me ha parecido útil de aplicar en muchos trabajos de formato audiovisual y en los de otro formato clásico, en casi cualquier entrevista, siempre que no sea una entrevista informal, pues ayuda además a que las preguntas y las voces no se pisen las unas a las otras, como se dice en el argot audiovisual, y ayuda a la posterior edición del sonido cuando

hacemos la el montaje y la postproducción. La anécdota acaba aquí, recordando que como nos contó también en esa clase el profesor, la productora que gestionaba este conocido personaje se llama El Silencio, su sello de identidad profesional. Es por esto que debemos aprender a usar las virtudes de otras profesiones e integrarlas en nuestra forma de trabajar, y no al contrario, como normalmente hacemos, con los defectos.

La razón por la que los silencios y las respuestas concisas son útiles como datos en las entrevistas con cámara es por el proceso de edición de un discurso audiovisual. Estos cortes naturales nos permiten, al igual que los *verbatim*, poder insertar las expresiones de viva voz del informante en la narración. La ventaja de los datos audiovisuales es que, además, hacen posible que estas citas sean y estén acompañadas de imagen. Una imagen en movimiento de un discurso es muy completa en el sentido que incluye entonación y expresión corporal de quien lo emite, además del contexto en el que se emite. Esto enriquece enormemente la calidad de los datos, siendo éstos más profundos y más densos en el posterior análisis, el cual se puede estructurar en distintos niveles. Tema a tratar en el siguiente apartado con mayor detalle, que es cuando corresponde. Por esto es tan importante no cortar, no pisar con nuestra voz y asegurarnos de que lo que queremos recoger esté dicho por el entrevistado y no por nosotros mismos. Para poder editar el discurso a posteriori, como advierto constantemente, trabajar con medios audiovisuales requiere concentración en el momento del trabajo de campo, pero también es necesario pensar en las repercusiones posteriores, en las necesidades que nos van a surgir y tratar de adelantarnos a los problemas, pues al final siempre aparecen.

Puede también resultarnos de utilidad cuando tengamos confianza con el informante y estemos grabando una entrevista, podamos señalarle de antemano que cuando le hagamos una pregunta la conteste comenzando con la misma pregunta, pues así podemos prescindir de meter en la edición nuestra voz. Es un recurso manido pero útil que debemos saber manejar con la confianza y el cuidado del respeto. Hacer una pequeña indicación o sugerencia cuando grabamos las entrevistas en vídeo es bueno, avisar a nuestro informante que va salir por ejemplo despeinado o con algún otro defecto que no le va gustar ver en

el futuro es ayudar a que ellos se sientan a gusto con nosotros, que vean que nos importan y que les dejamos participar más allá del interés por la versión del relato que nos ofrecen. Posiblemente en el futuro, cuando se vean, te pueden recriminar: “...y por qué no me lo dijiste entonces...” Es lícito que quieran salir bien, que se preocupen por su imagen y que se sientan partícipes de la experiencia compartida, del trabajo conjunto. Tampoco hay que dejarse avasallar y acceder a cualquier petición, pues la vanidad y la persistencia de algunas personas también pueden enturbiar nuestra forma de trabajar. Sobre todo nuestro ánimo y nuestra paciencia. Como siempre, mejor aplicar el sentido común.

No quiero con esto señalar que no ha de aparecer nuestra voz como si no existiésemos, sería ridículo, porque hemos estado allí. Hemos estado haciendo las preguntas, es obvio que estamos allí aun cuando solo estemos observando, pero es más una cuestión formal para la construcción de la narración audiovisual a posteriori durante el montaje y la edición. Como señala el profesor Robles (2015), los medios de producción siempre están implícitos, otra cosa es que sean visibles y se expliciten. Habrá ocasiones también para que nosotros aparezcamos integrados en el contexto de la investigación y en relación a los informantes. Es necesario aunque sea en una suerte de “*making of*”. Incluso si es necesario que en un momento aparezca nuestra voz haciendo una pregunta durante las entrevistas, no es un error, pero lo que no debe parecer una entrevista de formato televisivo en la que el entrevistador va orientando el discurso del entrevistado con las preguntas, porque además resta mucha información sobre lo que el informante puede sugerir, no solo con las palabras sino con las actitudes corporales y otros lenguajes no verbales. Es más una forma de comunicar y de mantener la atención a la hora de transmitir el mensaje lo que buscamos, más que un artificio que complazca al entrevistador. Hay entrevistas aburridas, entrevistados aburridos y entrevistadores aburridos que hacen que la comunicación no fluya por ninguno de sus canales.

Siempre es bueno a la hora de terminar una entrevista dar la oportunidad al entrevistado de añadir lo que quiera. La entrevista debe ser pues un proceso natural, ameno y en el que las preguntas sean las adecuadas para que el

entrevistado nos de la pauta sobre cómo encauza las respuestas o los temas con el discurso a través de los detalles particulares y personales que son los más interesantes. Lo que hay que evitar como entrevistadores es dar opiniones y compartir nuestras experiencias sin interesarnos por las de los informantes a los que hemos elegido entrevistar pues esas son las que realmente son importantes. Dar la última palabra al entrevistado es un gesto de cortesía pero también de sensación de que él es que algo más que un mero recurso, que tiene alguna capacidad de intervenir en la función, el discurso, y la narración, de que participa en contar su historia, aunque sea relativa. La interpretación ya correrá de nuestra cuenta.

La Historia de vida es una técnica de investigación que parece a la vista de los argumentos anteriores estar más que diseñada para hacerse con una cámara y estar apoyada por unas herramientas de edición y postproducción, ahora digitales. Esto es así dado que a lo largo del proceso de recabar información hacerlo con el apoyo de una cámara de vídeo digital nos proporciona muchas ventajas. El disponer de uno o varios informantes dispuestos a hablar a cámara para ir desarrollando en repetidas sesiones temas de interés relativos a su persona o grupo y a los sucesos de su vida, es un privilegio de alto valor. La cuestión es organizarse e ir cumpliendo etapas durante el proceso de construcción de una Historia de vida. Es importante tener la línea de tiempo establecida desde la fase de diseño y los contactos para las entrevistas preparados, además de una documentación previa sobre el tema. En esta fase de trabajo de campo lo que tenemos que hacer fundamentalmente es recabar información a través de observaciones y entrevistas, y repetirlas en numerosas ocasiones. Realizar entrevistas a individuos, colectivos, personajes que apoyen el relato o representantes institucionales o expertos, entre otros, es también parte imprescindible de nuestra labor. Ir juntando datos, horas de grabación y empezar a decidir a medida que expandimos el proceso la longitud del periodo de trabajo de recogida de datos en función de los requerimientos específicos, las potenciales y los medios a nuestro alcance, es la tarea que nos guía y nos ocupa los tiempos. Hay que definir pues las etapas, los objetivos y los puntos de inflexión a medida que avanzamos en el proceso. A medida que investigamos,

que recabamos datos necesitamos ir comprendiendo el fenómeno, no analizarlo y explicarlo, pero sí empezar a entender. Sobre todo para poder seguir con paso firme o replantear la situación. Es complicado establecer los límites y es en cada caso particular y cada investigador el que debe someterse a este autoexamen. No es más a mi modo de ver que ser honesto con uno mismo y con los demás, y tratar de avanzar de manera lógica y sin forzar las situaciones. No depender del *"just in time"*.

Recoger documentos

Otra tarea básica en este proceso es la de recabar documentos. Los documentos de distintas naturalezas nos permitan apoyar la comprensión, el análisis y la construcción del relato. Estos documentos pueden ser tanto de origen primario, que son propiedad del informante o de origen secundario, que son relativos al informante. A razón de este apartado hay más desarrollo en el tercer punto de la lista de los 8 elementos para la construcción y el análisis de documentales y audiovisuales que detallaré en el siguiente apartado. Allí voy a detallar los distintos elementos que componen un audiovisual de cualquier tipo.

Como ya señalé en el capítulo anterior hay multitud de tipos de documentos, tanto públicos como privados, que nos ayudan a recabar información sobre las personas, los pueblos o las culturas a la hora de llevar a cabo la tarea de documentar. Lo que aquí, en este apartado importa es que la forma de recogida sea constante y ordenada, que se clasifiquen y se digitalicen en caso de ser necesario todos estos materiales con el fin de trabajar con ellos en la fase de montaje del audiovisual. Esta tarea, que empieza desde el proceso de diseño o preproducción de la investigación, se ha de continuar en la fase de trabajo de campo o producción, pues es donde va a aflorar con mayor facilidad este tipo de información. Sobre todo al estar no solo más centrados en la temática, sino también al tener mayor grado de confianza con los informantes. Es normal que durante las primeras entrevistas, cuando aún te conocen poco, no te presten por ejemplo los álbumes de fotos familiares para digitalizarlos, pues de algún modo corresponden al tesoro familiar que guarda la memoria pública y privada del pasado en imágenes. Es fácil que con el tiempo y el incremento de la confianza estos se nos presten, y se dejen salir de las casas para ser escaneados

digitalmente y así integrarlos en primer lugar al archivo de materiales de investigación y posteriormente poder darles uso insertándolos en la narración audiovisual. Pues como ya he advertido estos van ser de enorme utilidad pudiendo dar juego a representar el contexto, la evolución en el tiempo, o el recuerdo de los que ya no están.

Las formas de recogida pueden, y han de ser diversas pues igual que no todo los documentos son iguales, no todos se recogen de la misma forma, y requieren un tratamiento para su digitalización. Con los equipos modernos que hoy en día hay, como por ejemplo el escáner digital, -casi siempre unido a la impresora- es un artículo doméstico de alta calidad con el que podemos transformar a formato digital casi cualquier fotografía y otros documentos. Pero también hay que pensar una vez más, que estamos trabajando con medios audiovisuales digitales de alta calidad y definición, que nos permiten hacer fotografías y video de los mismos objetos y materiales documentales. Estas fotografías que hagamos a otras fotografías, documentos, papeles, cartas... etc., o cualquier tipo de objeto que nos interese incluir en el archivo de nuestra investigación se puede hacer de un modo sencillo y asequible. Nos tenemos que aprovechar una vez más de los recursos disponibles y las ventajas que nos ofrecen como vengo señalando a lo largo de este trabajo. El móvil o *smartphone* que llevamos en el bolsillo, una vez más, dispone de todo tipo de aplicaciones que van desde convertir una foto de cualquier documento en un *pdf* a grabar o fotografiar con detalle cualquier elemento en su contexto. Así puedo constatar que en mis distintas experiencias de trabajo de campo he recurrido a este tipo de recogida y digitalización de archivos *in situ*, muchas veces ayudado por la cámara de fotos y un trípode para conseguir una mejor estabilidad. También lo he hecho con la cámara de video, e incluso, como acabo de señalar, con el teléfono móvil. Hay que pensar que la calidad de una imagen fija, una foto, casi siempre es superior a la de un fotograma, por lo que incluirlas en el montaje de video no suele ser un problema, y si lo hay, la solución que buscar en caso de haberla no es complicada.

Recuerdo que en el trabajo de campo de Plan, algunas de las tardes que pasé realizando entrevistas en el pueblo de Sin en casa Gasos, las dedicamos a

fotografiar los álbumes de familia y otras fotografías antiguas de La Comuna que sin duda fueron clave para el análisis del cambio cultural en mi trabajo de DEA. Recuerdo que también muchas de las fotos que nos prestaron los vecinos del valle se llevaron al ayuntamiento como lugar neutral y de confianza donde pudimos dedicar muchas mañanas, cuando no hacíamos entrevistas, a fotografiar y grabar dichas fotos, u otros materiales, muchos de ellos relativos a la Caravana de mujeres que la gente guardaba en sus casas. Estos tesoros personales que se guardan con celo, como el álbum de fotos de boda, por ejemplo, constituyen un material clave para hacer este tipo de trabajos de formato audiovisual. La posibilidad de jugar con la comparación y establecer similitudes y diferencias da un juego ilimitado casi a la hora de construir la narración audiovisual.

Fotos escaneadas y fotografiadas digitalmente para hacer un archivo de investigación de Plan y mi tesina sobre el Valle de Chistau



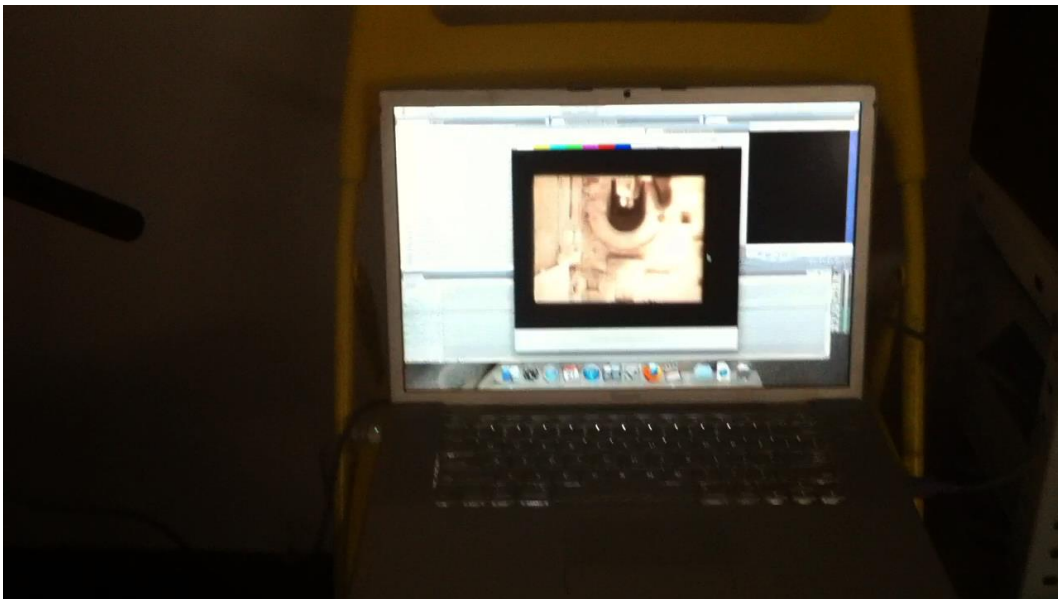
Fotos del entorno a 1950 de una familia en Sin, Valle de Chistau (Huesca)



Foto de la juventud de Sin en las fiestas entorno a la década de los años 50 del siglo pasado

En el caso de los videos, como el VHS, o el antiguo metraje en película fotoquímica, también es necesario digitalizarlos para su conservación, y sobre todo para su posterior uso también en la construcción narrativa del audiovisual. Como ya relaté en el primer capítulo, durante algún tiempo del trabajo de campo de la Historia de vida del profesor Lisón, dediqué varios meses en dar con la fórmula idónea para digitalizar finalmente los rollos de película de los trabajos de campo del pasado. La tarea con el VHS fue en cierto modo mucho más sencilla y con la ayuda de un conversor enchufado del reproductor al ordenador pude capturar en formato digital el contenido de las cintas de otros trabajos de campo que José C. Lisón había realizado. Este material que también hay que clasificar y visionar para su integración al proceso de generar nuevos documentos para el archivo documental, constituye un conjunto de datos para interpretar y analizar y sacar el máximo partido a este tipo de datos.

Fotos del proceso de digitalización de los materiales fílmicos del profesor Lisón

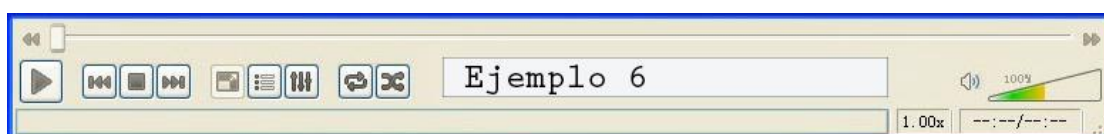


Detalles del proceso de telecine digital del Súper 8.

Estos materiales de archivo resultan muy eficaces a la hora de usarlos como detonantes de la memoria ya que suelen estar asociados a múltiples recuerdos y es lícito compartirlos con los informantes durante el trabajo de campo, sobre todo en las entrevistas. Hacer sesiones de visionado dedicadas a este fin es muy recomendable, incluso también deben ser grabadas como parte del material de investigación ya que son momentos en los que además podemos interactuar con los informantes. Estos materiales nos ayudan a jugar con la

posibilidad de recordar, nos pueden servir de tema central para una o varias sesiones, y además siempre suelen ser muy útiles tanto para el investigador como para los informantes en términos de información compartida. Aún a riesgo de caer en la mera descripción de las imágenes por parte del informante, este siempre va dar algunas claves a través de la entonación o el énfasis, muy útiles siempre que se sepa leer entre líneas cuando enfrentamos estas situaciones. Pero también la simple información de clasificación cronológica que aportan los informantes nos puede resultar fundamental y útil a nuestros fines de investigación. Siempre que clasificamos ya estamos haciendo un pre-análisis que nos ayuda avanzar en la comprensión.

A la hora de hacer una Historia de vida es básico recabar documentos al igual que lo es hacerlo con los testimonios y no por ser la última de las tareas es menos importante sino más bien todo lo contrario. Es una tarea transversal al proceso de investigación en todas sus fases y que se puede ir intercalando entre ellas. Ni tampoco se ha de ver como algo excepcional el hecho de que a más avanzando y cerrada esté la investigación aparezcan nuevos materiales para el archivo. Incluso también suele surgir por contra la necesidad de buscarlos para incluirlos, pues cuando detectamos vacíos en la información que no está justificada en imágenes nos aparece la necesidad de encontrarla. Este tipo de material toma su mayor validez pues cuando lo usamos de forma contextual en la narración audiovisual.



Los ocho elementos

Hay ocho elementos que definen y caracterizan la composición de un audiovisual. Como he señalado anteriormente ver películas, documentales, o cualquier otro tipo de pieza audiovisual nos proporciona un gran conocimiento si se sabe dirigir la mirada. Esta lista de ocho elementos nos puede ayudar a hacer análisis de los audiovisuales, lo que dirige nuestra mirada y nuestra curiosidad para razonar sobre cómo están hechos, bajo qué premisas y sobre todo los elementos que se usan. Antes de empezar a explicar lo que es la edición y el

montaje como parte de la postproducción en el recorrido de este proceso metodológico de investigación con medios audiovisuales, creo necesario en este punto incluir los matices que aporta esta lista de elementos tras haber dado cuenta ya sobre cómo preparar y cómo actuar en una investigación con medios audiovisuales y más concretamente en una Historia de vida. Estos son:

1- Archivo
2- Observación
3- Entrevistas
4- Voz en off
5- Narrador
6- Conductor
7- Recreación
8- Grafismo

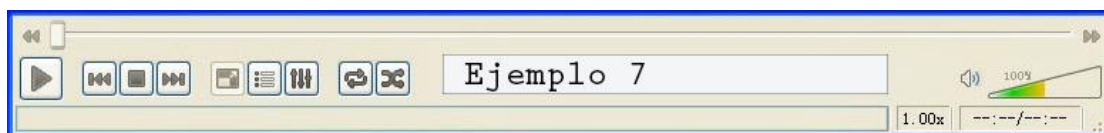
Esta lista, me la enseñó mi profesor de guión Eduardo Cardoso durante la realización del curso en la Escuela de Cine y aparte de reveladora me ha resultado muy útil estos años, tanto para pensar cómo desarrollar mis proyectos y para “ver con otros ojos” los audiovisuales de cualquier tipo. Esta lista, aunque parece extensa, cuando uno se familiariza con su uso, se da cuenta de que es más sencilla y manejable de lo que pudiera parecer a primera vista. Además, resulta muy útil para organizar nuestro análisis tanto a la hora de pensar en el desarrollo de una investigación con medios audiovisuales como cuando simplemente vemos una película.

Los tres primeros elementos: el archivo, como forma de recopilar documentación, la observación y las entrevistas, han quedado a mi parecer suficientemente tratados, especialmente en lo que atañe a su uso en Antropología audiovisual y mi propuesta de trabajo en relación con la Historia de vida. Independientemente, estos tres elementos, también caracterizan las películas de ficción y los documentales de cualquier estilo. No hay película de

Hollywood, por ir al extremo, que no contenga un cierto grado de documentación e investigación para su desarrollo. De igual modo hay observación para poder escribir un guión de ficción y hay muchas entrevistas y reuniones detrás de la realización de un proyecto de tal magnitud. No está de más recordar que el plazo medio de desarrollo de inicio a fin, desde la idea hasta la sala de cine, suele ser de entorno a cinco años en cualquier ficción. Hay que pensar que por algo lo llaman industria del cine, pues es un complejo engranaje de tareas que completar las que se precisan para poder ver una película de poco más de una hora. Lo mismo sucede con los documentales, y algunos se dilatan mucho más tiempo de producción en algunos casos. Por tanto, hacer un trabajo audiovisual antropológico también va a requerir de tiempo y paciencia, incluso más a veces que con una película, pues cuando hacemos investigación sabes cuándo empiezas, pero no cuando vas a terminar.

El resto de elementos los debemos entender igualmente en clave de uso antropológico, tanto a la hora de crear como la hora de ver otros trabajos. Los siguientes elementos de la lista son: la *voz en off*, el narrador y el conductor, y están mucho más relacionados entre sí de lo que aparentan. La ***voz en off***, es un término que se ve como controvertido en el mundo del cine y del documental audiovisual y se la denomina, por su semejanza, la “voz de Dios” pues aparece como un narrador omnisciente. Los cineastas, que se consideran artistas, tienden a evitarla porque dicen que resta libertad a la audiencia para interpretar la obra artística. Pero lejos de consideraciones que no vienen al caso, la *voz en off* está más en relación con la propuesta de Eco sobre la multidimensionalidad narrativa que posee el audiovisual. Como ya he explicado anteriormente, a la vez que escuchamos la voz de un entrevistado en pantalla vemos imágenes que contextualizan el discurso. Esta posibilidad propia del lenguaje audiovisual es lo que realmente hace de la *voz en off* un elemento valioso. Podemos usarla en Antropología audiovisual para dirigir la mirada de la audiencia e introducir la interpretación antropológica que venga al caso. Se escucha al mismo tiempo que se visualizan imágenes y puede mezclarse incluso con el sonido ambiente sin que suponga una merma notable del contexto sonoro original, por lo que como herramienta para añadir sentido y explicar significados mientras se visualiza la representación de los mismos en la pantalla, resulta imprescindible. Incluso

podemos jugar con el proceso de construcción narrativa de la edición de planos con imágenes en movimiento y considerarla una locución no escrita, tal y como sería la que obtendríamos al citar con un *verbatim*.

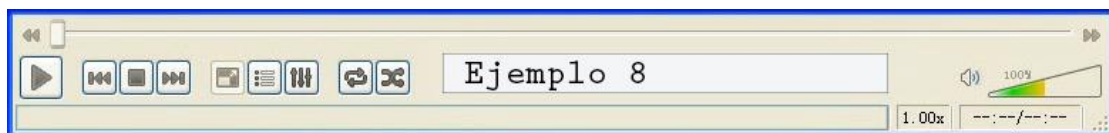


Recuerdo que en la construcción del audiovisual de *Plan 25 años después*, usamos este recurso en el arranque de la película. Pese a que las primeras secuencias se componen de una música que presenta visualmente el valle, un recurso acertado por la potencia visual del mismo, a continuación sobre las imágenes de los paisajes se funde con la música y el ambiente de naturaleza la voz de Luis del Sol, uno de los protagonistas, de los mozos de Plan, que lee la carta con la que se invitaba a las chicas a participar en la fiesta. Al finalizar los planos de naturaleza el propio Luis aparecía en pantalla en la época actual leyendo la carta para nuestra cámara. Entonces advertíamos que se trataba de él quien leía la carta, o más bien la recitaba de memoria, pues fue en su día el principal artífice y redactor de la misma. No acababa aquí la secuencia y utilizando el recurso de la *voz en off* de nuevo, fundimos la voz de Luis con la de Paqui, una de las mujeres que acudió al evento y a la que sí se ve leyendo la carta unos segundos hasta que su voz se queda en *off*, sonando por debajo de las imágenes, viéndose en pantalla recortes de prensa y otras fotos de la fiesta de 1985, la primera.

Este recurso es de uso muy común en el lenguaje audiovisual y no hay que confundirlo con el narrador. La figura del **narrador**, a diferencia de la del uso de la técnica de *voz en off*, es un texto escrito que se locuta y se graba exprofeso para ser incluido en el montaje. Es una herramienta lícita también en el uso del contexto de la investigación antropológica, teniendo en cuenta que su uso puede dar pie a posiciones epistémicas clásicas, ya que, si en imagen tenemos planos de observación, superponer un texto escrito *exprofeso* puede desorientar la “mirada”, entendida como la atención y la percepción, del espectador. Este tipo de recurso es muy claro, por ejemplo, en la película de Luis Buñuel *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933). Una película cuyo visionado está brutalmente dominado

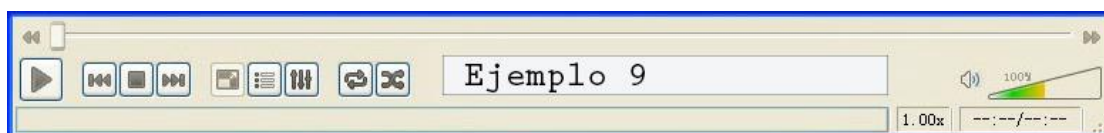
por la narración sonora. Un experimento que hace José C. Lisón con sus estudiantes es, tras el visionado de una película de Flaherty, narrada con su característico tono épico, poner *Las Hurdes* sin sonido. Si se ve sin sonido, las imágenes pueden interpretarse en el mismo sentido épico de la capacidad de resiliencia del ser humano en entornos hostiles tan utilizada por Flaherty. Nada más lejos de la intención del director y del resultado final tras incluir al narrador. Por tanto, perdiendo la voz del narrador no vemos la misma película. Al carecer de narrador vemos un montaje de imágenes de gente que lucha contra la naturaleza de igual modo que lo hacen *Nanook* el esquimal o los isleños de Aran.

Es lícito usar la figura de un narrador al modo clásico, para nuestros montajes, pero si lo hacemos debemos ser conscientes de su uso y de cómo nos conviene hacerlo. En el caso de una Historia de vida, por ejemplo, puede ser una buena idea sugerir a nuestro personaje el escribir un relato, una carta o un acontecimiento de su vida y que luego lo lea y se grabe. Esto puede constituir un recurso estilístico para nuestro montaje y se puede usar de forma creativa. Por ejemplo, si trabajamos sobre la figura de un escritor o un poeta, le podemos sugerir que lea sus propios textos para después nosotros crear un soporte visual en imágenes que lo acompañe. En la tradición de documental francés es muy típico el uso de la *voz en off* como un sello de identidad, muy característico del cine de autor, por ejemplo, en el caso de Agnès Varda. También lo es de buena parte de la Antropología audiovisual, tal y como lo concebía el propio Jean Rouch. El narrador no es necesario que aparezca en imagen en ningún momento; además, pensemos en los clásicos documentales de naturaleza, pues es precisamente así como se conciben.



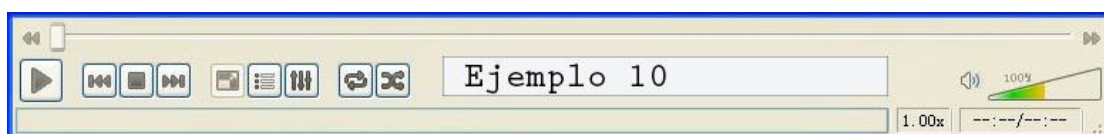
El **conductor** es un elemento que usan muchos documentales de naturaleza, donde aparece el propio investigador –o naturalista– que explica cuáles son sus propósitos y análisis interpretativos más allá de redundar en ellos con las imágenes, pues generalmente sus protagonistas, casi siempre plantas y animales, no se expresan con el lenguaje humano. Pero más allá del uso exclusivo

del conductor como una figura científica prototípica clásica en la que podemos encasillar a Sir David Attenborough, hay ejemplos de uso de conductor en los documentales de corte social. El controvertido, polémico y satírico director americano Michael Moore, famoso por películas como *Bowling for Columbine* (2002) y *Fahrenheit 9/11* (2004), pese a ser de corte periodístico usa la figura del narrador como una marca de autor, ya que él mismo siempre es el que dirige y enlaza las situaciones en sus películas. Una forma de hacer que se puso de moda hace unos años entre muchos documentalistas de corte social. Este recurso también es aprovechable para nuestro trabajo antropológico en determinados momentos si lo creemos justificado y de acuerdo con nuestros fines de interpretación y explicación. No es una cuestión de aparecer por ego, incluso hay que tener cuidado, pues a veces uno es mejor relator que conductor y su inclusión pudiera resultar contraproducente. Una vez más apelo al sentido común tanto para no aparecer, como para dejar a un lado esos pudores y aparecer de forma que ayudemos a explicar e interpretar los hechos como recurso de nuestro montaje. Si queremos ser conductores totales debemos planificarlo en preproducción y llevarlo a cabo durante el trabajo de campo, estando en consonancia con nuestros fines y objetivos de investigación y estéticos. Si por el contrario es un recurso puntual podemos siempre hacerlo en la fase de análisis y postproducción.

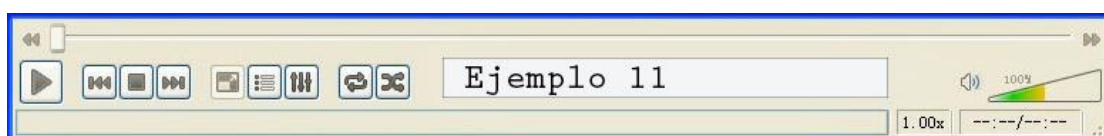


Los siguientes y dos últimos elementos esta lista que nos vale tanto para hacer análisis como para tomar decisiones de creación son también muy importantes. La **recreación**, pese a parecer que está dentro del campo de la ficción también se usa en el documental. Si por ejemplo queremos narrar un hecho histórico del pasado, una época o unos acontecimientos, necesitaremos recrearlos hoy en día. Este recurso se usa mucho en los documentales de Historia, al hablar de una época pasada como la Roma clásica. Se necesita contar con un grupo de actores, vestuario y *atrezzo* que nos permitan representar cómo eran, por ejemplo, los ejércitos que conquistaban la Península Ibérica. Esto

requiere de dotes de guión y dirección más específicos y cercanos al teatro y al cine de ficción. Pero pensemos que hay ejemplos más sencillos, o también complejos, que pueden ser útiles para la creación de una explicación antropológica. Que los podemos usar o que los podemos adaptar. Pues hay situaciones en las que recrear no necesita de las técnicas de la ficción clásica o bien de las necesidades técnicas, como le ocurría a Flaherty a la hora de grabar el interior del iglú de *Nanook*. Podemos recrear, en el sentido de provocar que sucedan algunas cosas que generen contexto.



Como último elemento de esta lista hay que señalar la importancia del **grafismo** o la animación, y todos aquellos elementos con los que podemos generar sentido explicativo o noción analítica en el montaje audiovisual. Este elemento no solo alude a cartelas de texto, sino que engloba todo el material de archivo documental que generamos en el proceso de investigación y que se ha de incluir en montaje a través de esta técnica. Podemos animar fotos (u otros documentos del archivo) y darles movimiento interno, podemos animar mapas, podemos escribir texto sobre las imágenes con infinitas posibilidades explicativas que ayuden a generar contexto. De eso se trata el montaje como expondré en el siguiente capítulo. Pero no está de más pensar en las posibilidades que nos ofrece mientras hacemos trabajo de campo y mientras construimos los guiones. Esto pertenece en sí más que al montaje a la postproducción, pero es un elemento que no hay que desdeñar porque ofrece muchas posibilidades explicativas muy útiles en nuestro trabajo interpretativo.



En casi cualquier audiovisual podemos detectar estos elementos gráficos y/o animados, incluso a veces al servicio del elemento anterior, la recreación. En

una Historia de vida puede haber muchos pasajes de los que no se guarde material gráfico, ni objetos, por lo que sería muy útil recurrir al dibujo, y su posterior animación si se quiere, para recrear el relato de manera que sea presentable de manera más atractiva que la de los bustos parlantes. Hay un ejemplo magnífico, la película de Manuel H. Martín *30 años de oscuridad* (2011). Es un documental basado en las experiencias de personas que vivieron escondidas en la postguerra por miedo a la represión y que ha sido llevado a la pantalla de cine en formato de una recreación animada y documental, basada siempre en un relato verídico. Es este estilo que prolifera desde hace un tiempo en películas de gran recorrido como *Persépolis* (2007) de Vincent Paronnaud y Marjane Satrapi, dibujante el cómic original, y quien en cierto modo nos relata la historia de su infancia durante la revolución islámica en Irán. O también el caso de *Walls con Bashir* (2008) de Ari Folman que cuenta la historia de un soldado durante la guerra del Líbano en 1982. Estos casos, aunque suponen un reto complejo, son buenas ideas sobre las que reflexionar sobre su uso en las Historias de vida audiovisuales en el futuro. Por el momento, resulta mucho más factible recurrir a recorrer con la cámara lugares, aunque ya estén muy transformados, por donde trascurrieron las vidas de nuestros informantes y donde acaecieron los hechos que nos relatan.

Estos ocho elementos descritos anteriormente, son una guía, no los ingredientes de una receta, en el caso de crear un audiovisual. No es necesario usar todos ellos, sino aquellos que sean nos sean necesarios y que estén en sintonía con nuestros objetivos de investigación, de acuerdo con nuestra postura epistemológica y con nuestro estilo narrativo dentro de la Antropología audiovisual. Si queremos usar esta lista para analizar audiovisuales también nos resultará muy útil y nos ayudará a educar la mirada para ver un poco más allá, en sentido técnico de cómo se producen y se componen las historias con lenguaje audiovisual. Si bien no he incluido la música, opcional su uso también, dentro de esta clasificación es porque me parece que es asumible y casi imprescindible en la creación audiovisuales. Además, los detalles pertinentes se tratan en el apartado siguiente sobre la postproducción.

Capítulo 4

ANÁLISIS / POSTPRODUCCIÓN

Es este un capítulo complejo, marcado por la necesidad de intentar explicar cómo dar forma final a un audiovisual antropológico centrado en una Historia de vida. Es preciso tener en cuenta, ahora más que nunca, aunque ha sido así durante todo este trabajo, las necesidades propias de nuestra disciplina y las reglas de juego de la comunicación eficaz con medios audiovisuales. Hablar de las reglas de estos últimos que afectan al proceso de construcción de sentido mediante la posproducción implica tratar de conjugar un amplio abanico de técnicas, normas y maneras de proceder que es muy difícil reducir en un bloque único y compacto. Todas ellas tienen aspectos o elementos comunes, aunque los abordan con perspectivas diversas que suelen ser enriquecedoras. En mi obsesión por no dejar fuera aportaciones que, por experiencia, sé a ciencia cierta que acaban resultando muy útiles a quienes se inician en la antropología audiovisual, he intentado recogerlas y resumirlas en estas páginas. Soy consciente de que a veces suenan redundantes y repetidas, casi pesadas, pero me atrevo casi a prometer que vale la pena comentarlas, aunque sea a vuelapluma. También me ha pasado por la cabeza tratar de convertirlas en una audiovisual pleno de ejemplos prácticos, pero si no lo he hecho es porque, tras evaluarlo con mi director de tesis, ambos concluimos en que es una obra ingente que supone disponer de un tiempo y unos recursos de los que hoy no dispongo. Sin embargo, tanto mi director como yo empezamos a tener demasiadas conversaciones sobre cómo sacar adelante esa idea.

Entramos a tratar a ahora lo que de alguna forma es la parte final del proceso, o un final al que poner un primer principio al menos. La primera decisión es cuándo dejar de hacer más trabajo de campo y, por tanto, de grabar. Decidir cuándo el material es suficiente y empezar a clasificar es el primer paso en el proceso de análisis. Resulta conveniente hacer una primera revisión, a modo de pre-análisis para intentar determinar si la profundidad de la inmersión en el campo ha sido la suficiente, y sobre todo para poder valorar el conjunto del material recogido. Con demasiada frecuencia se hace necesario regresar al campo con posterioridad para realizar estancias cortas centradas en corroborar y completar nuestros datos iniciales. Esto es algo que también suele suceder con los trabajos audiovisuales en los que es bueno distanciar las jornadas de trabajo

de producción para rentabilizar los procesos, los medios y los esfuerzos, y tener un tiempo para la reflexión.

Cualquier comunidad humana tiende a regirse por ciclos más o menos amplios y para poder grabar las distintas etapas de los momentos relevantes, además de una presencia continuada y prolongada, suele ser necesario recurrir a múltiples observaciones directas de los principales hitos significantes. Preparar una estrategia basada en las estaciones del calendario y las celebraciones festivas acompañadas de representaciones rituales parejas al proceso nos puede servir de hilo conductor. Este planteamiento nos obliga inevitablemente a entrar y salir del campo, regresando en momentos puntuales, pues una única observación y grabación de un proceso ritual mínimamente complejo no suele ser suficiente. Siempre resulta más seguro revisitar los momentos cruciales para enfocarlos desde múltiples perspectivas y mejorar nuestra capacidad de entenderlos y explicarlos, además de captarlos mejor para su ulterior presentación a nuestra audiencia. De igual forma si trabajamos sobre una persona para elaborar una Historia de vida también es necesario establecer etapas dentro de un itinerario de investigación. Desde luego, este paso corresponde con una planificación que se ha de dar durante las primeras etapas, para así poder abordar el proceso general y los subprocesos parejos de manera más detallada e independiente. Pero sin duda, también es necesario que al llegar al final del proceso todos estos detalles estén recogidos. La entrada y la salida del campo ha sido en Antropología una constante en la buena práctica, para completar los datos, aclarar dudas o corroborar la buena marcha de los objetivos de investigación.

En Antropología lo clásico en esta etapa es reunir los materiales, ordenarlos y cómo no, tomar decisiones otra vez. El orden es la primera tarea clave. Hay que ordenar, etiquetar y clasificar los materiales recogidos en formato audiovisual digital, por lo que habrá que almacenarlos en dispositivos análogos, preferiblemente en discos duros, de los que además sería conveniente guardar también un duplicado como copia de seguridad. Los discos duros externos son útiles pues la capacidad interna de los ordenadores es limitada frente al volumen de datos de los que se suelen generara y almacenar cuando se trabaja con archivos de video digital. Es muy necesaria esta copia, pues los problemas

derivados de los misteriosos fallos que pueden dar los archivos digitales pueden no solo socavar la paciencia y los nervios, sino hacer que se pierdan los archivos de forma permanente y así no poder volver a trabajar con ellos. Lo cual sería un error fatal, el material documental con el trabajamos en formato audiovisual tiene el carácter de ser único e irrepetible, pues son momentos los que hemos grabado difícilmente repetibles. Esto es lo que sucede cuando trabajas con la realidad como material.

El material en este punto, y fundamentalmente a la hora de hacer una Historia de vida va a estar constituido mayoritariamente de archivos de video con entrevistas, observaciones, planos recursos y otros planos y tomas que hemos considerado necesarias realizar en la fase de campo. Los archivos en video suelen ser pesados y ocupan muchos gigabytes, sobre todo si trabajamos con los modernos formatos de alta calidad. Por lo que tener espacio suficiente se hace necesario para trabajar con medios audiovisuales digitales, y no solo en la cuestión de almacenamiento sino también a la hora de trabajar la edición y el montaje de imágenes en los programas de edición no lineal a tres puntos que son los más frecuentes hoy en día frente a los clásicos de edición lineal. Los programas de edición no lineales y de acceso aleatorio que son los más comunes hoy en día y sobre todo cuando trabajamos con materiales digitales son más sencillos que los antiguos y nos ofrecen ventajas que debemos aprovechar. Hay que saber cómo es su funcionamiento básico y así poder trabajar con ellos de forma natural y sin depender de expertos que estén a nuestro servicio lo que retrasa nuestra tarea. Esto no quiere decir que a veces podamos recurrir a su ayuda para afinar el montaje y la postproducción sobre todo en las tareas específicas de este último apartado que suelen ser más complejos.

En esta etapa es pues muy lícito ayudarse de otros profesionales, editores, coloristas, grafistas, músicos y técnicos de sonido con el fin de mejorar la calidad del resultado audiovisual. La cuestión es la misma que en las etapas previas como ya he expuesto; la cuestión fundamental es la Antropología audiovisual y su estilo. Ayudarnos de otras técnicas es una ventaja que hay que saber acoplar a nuestros fines e intereses como directores de un proyecto antropológico. Al igual que debemos saber dirigir un equipo humano y técnico en la fase de producción

de campo también hay que saber hacerlo en esta etapa final. Pues es igual de importante o más pues de aquí sale el resultado final. Durante la postproducción hemos de saber mostrar las ventajas y aciertos que hemos conseguido en la planificación de todo el trabajo previo.

Los discos duros digitales



Necesarios en esta parte del trabajo para almacenar, clasificar y editar

Clasificar es analizar

La primera diferenciación que se establece es separar los materiales por naturalezas. Este orden se clasifica por carpetas (digitales) como se suele hacer en cualquier ordenador común y que resulta muy útil. Aunque esta tarea se ha debido de empezar a realizar durante el trabajo de campo, es conveniente no solo revisar que todo esté en orden sino repensar si el orden que tienen los materiales es el más óptimo para empezar a trabajar con ellos. Este orden además nos va ser muy útil, pues los programas de edición nos van permitir

llevar este mismo orden al entorno del espacio de trabajo en la pantalla. Por lo es tarea fundamental el clasificar las entrevistas, las observaciones, los archivos de audio, las fotografías propias y el resto de los documentos personales de los informantes (cartas, fotos, videos, audios... etc.), que han de estar digitalizados para facilitar el *modus operandi* de trabajo en esta fase.

Dar un orden ya supone una primera forma de análisis, y ya lo hemos ido haciendo, pero ahora hay que hacerlo de manera más completa. Así es conveniente y necesario, además de identificar los materiales y ponerles nombre, o etiquetarlos, hacer también un pequeño registro que añada un breve descriptor del material. Al igual que al trabajar en el campo con la cámara se hace uso del parte de cámara, cuando visionamos, también debemos de hacer un nuevo parte; el “parte de visionado”. Este parte que podemos hacer ya en formato digital, en el ordenador, a la vez que visionamos, nos va a ayudar a la hora de comenzar a pensar en categorías de análisis. El parte de cámara, que se ha hecho a mano, con un bolígrafo, es bueno tenerlo a mano en este momento, pues podemos haber hecho anotaciones que nos sean muy útiles en este momento. Toda la ayuda que podamos tener es buena en este punto, pues el material suele ser muy abundante y hay que tener claro dónde se localiza cada elemento. De hecho, no es mala idea en este punto tratar de digitalizar los partes de cámara para conservarlos para futuras revisiones. Al menos si esta tarea no se ha hecho antes, pues también es posible hacerlo en el campo *in situ*, o al terminar las jornadas de grabación.

Hay una tarea específica que se puede hacer en este momento y es muy importante si hemos trabajado con un formato de cámara tipo DSRL y un grabador de audio aparte. Es la llamada sincronización. La claqueta es el instrumento que se ha utilizado en cinematografía para tener una marca referencial entre el audio y la imagen. Así de este modo los programas de edición digital suelen disponer de herramientas de sincronización digital muy precisas al funcionar por formas de muestreo matemático que ajustan el video con el audio. Pero la forma clásica también se puede seguir utilizando, haciendo coincidir el fotograma de imagen donde la claqueta golpea en el momento de cerrar la bisagra con la marca que produce este golpe en el archivo de sonido.

Foto editando



Trabajando en la sala de edición

Cuando se trabaja esta parte de la investigación es muy importante ser meticulosamente ordenado. Más allá de construir un orden de carpetas ordenadas cronológicamente de las distintas grabaciones, es hora de ir identificando y anotando en los partes de visionado donde están los temas relevantes y de interés para la construcción de la narración o la propia Historia de vida. Todo esto con el fin de ir creando ya en el editor de video secuencias en las que podamos empezar a seleccionar temas de interés. Así es como se va depurando y refinando la información clave, lo que es más representativo del proceso. Así es como debemos ir razonando, buscando lo más exclusivo, lo más representativo, o incluso lo más exótico, lo que es distinto también. E ir comprobándolo con calma. Eso es lo que nos va a dar la pauta poco a poco. Del extenso material bruto que hemos obtenido, tenemos que tener claro antes de empezar a componer secuencias, qué materiales corresponden a entrevista, que han de ser los más extensos por norma general. Incluso diferenciarlo de las

observaciones que también pueden ser largas, pero no siempre. De hecho, puede haber tomas más frugales, pero muy representativas. Hay que tener presente que en este momento ya podemos fragmentar el material, depurando aquello que nos interese, y separarlo en nuevas carpetas, o en secuencias de edición de modo similar a cuando tenemos diferentes hojas en un cuaderno o en editor de texto digital.

Hay que tener identificados también aquellos archivos de video bruto que contienen información relativa al contexto o a recursos, una parte que también ha de estar bien localizada. De igual modo hay que hacer con los archivos y documentos ya digitalizados, fotos, videos, cartas, mapas... etc., para poder usarlos dentro del programa de edición. La extensión y el peso relativo de los archivos dependerá de lo que hayamos hecho en el trabajo de campo, y claro está cada proyecto, en función de sus propias características nos dará unos archivos de mayor o menor peso y extensión. Es por esto que hacer buenos partes de cámara y buenos partes de visionado nos solo nos ayudan a clarificar y a rememorar la fase de campo abriendo la antesala a las reflexiones del análisis, sino que también agilizan enormemente los procesos de tratamiento del material audiovisual en términos de orden sistemático para la composición posterior.

Estas decisiones que tomemos en este momento han de estar en sintonía con las fases previas, con la preproducción y la producción en términos audiovisuales, pero también con las fases de investigación como ya he señalado. Pero hay que ir aportando sin duda nuevas cuestiones respecto a la forma de analizar y a la forma de presentar nuestro trabajo. Del formato, la extensión, y demás condicionantes de carácter audiovisual y/o digital que puedan caber en nuestra propuesta. Aquí nos enfrentamos a tareas relacionadas con la inferencia de los datos, con tratar e interpretar, de buscar los significados y después de complementar con las explicaciones pertinentes. Como ya advertía en la fase anterior, la labor del trabajo de campo y de la producción audiovisual es cumplir con los objetivos de construir una buena etnografía en el caso de una investigación de corte cualitativo etnográfico. Pero el siguiente paso, el que viene ahora es conseguir inferir, extraer los sentidos y los significados que puedan explicar las pautas culturales, que es lo que interesa en Antropología. En

definitiva, construir significado. Eso es lo que vamos hacer también si lo que tratamos de construir una Historia de vida con medios audio visuales.

En relación a este proceso, me han resultado muy útiles las conferencias que he visto pronunciar en distintos lugares de la geografía española al profesor Carmelo Lisón bajo el título “Del signo al símbolo”. De ellas he aprendido y he disfrutado, no solo como asistente, sino que además he tenido el privilegio de grabar con la cámara. Este proceso es el paso complejo donde el orden ha de cobrar sentido, donde comienza el uso del razonamiento antropológico como explica Carmelo Lisón, y en el cual me voy a basar para mis explicaciones. Algo parecido se ha recogido en el texto del profesor Lisón (como coordinador) de 2014 sobre simbolismo y en el que él expone el tema de la muerte en Galicia con el título: “*De la señal al símbolo*”.

Para comprender la hermenéutica antropológica tenemos la necesidad de transfigurar los hechos y los comportamientos de las personas, lo cual podemos reducir a símbolos para su análisis y comprensión. Símbolos que pueden ser de muy distinta naturaleza. Los planteamientos teóricos de nuestra disciplina, la Antropología, nos ayudan a enfocar las distintas perspectivas con las que construimos nuestros análisis al reflexionar sobre cómo es la manera en la que se presentan las cosas de la vida social y los rasgos culturales. De este modo, representar a aquellos que vemos, oímos, contamos, describimos, en este caso audiovisualmente, con la cámara, lo hacemos con la mira puesta en una audiencia. Por tanto, las representaciones de los distintos modos culturales las hacemos a través de códigos. Códigos compartidos para que sean entendibles, como la escritura o el montaje de imágenes, que crean sentido y contexto a la explicación. Por eso a la hora de representar los distintos fenómenos culturales nos valemos de códigos como la semejanza para interpretar conceptos y no a través de criterios de igualdad. Las categorías de semejanza o analogía están en relación con la lógica endoxal que es más representativa del modo cultural. Es aquí pues donde empieza el arte personal de llevar las interpretaciones a la narración audiovisual.

La lógica endoxal, viene de la palabra griega *doxa*, que significa creencias u opiniones, y viene de la tradición de la filosofía de Platón como la verdad y pasa a Aristóteles como *endoxa* en lo relativo a lo común, lo cotidiano o lo consensuado, a la hora de identificar las características propias de los grupos humanos y sus creencias. Una lógica distinta por tanto de la convencional, de la matemática, que hunde su comprensión en las creencias de las personas como modo de explicar sus valores y comportamientos. Es así como interpreto y creo que la usa el profesor Lisón Tolosana, como un *rational* común basado en las creencias y los valores que transmiten los significados culturales. Es lo que nos transmiten los informantes sobre su propia cultura, o sobre su vida. Es muy claro tal y como lo cita el profesor Lisón en sus conferencias con el ejemplo de que: “... *si alguien dice que dos y dos son cuatro, eso es importante para la Antropología.*” Pese a que sepamos que eso no es así según las lógicas clásicas, es más importante cuando hacemos análisis antropológico prestar atención a los discursos de los informantes, que es de donde tenemos que sacar significados. Estos son los tipos de datos que tenemos que haber grabado para poder analizar y después construir una explicación audiovisual. El discurso y el ritual como base del comportamiento humano significan muy bien estas pautas.

En el caso del ritual, por ejemplo, en su análisis es sencillo ver que hay que extraer los significados más allá de lo formal, tratando de llegar a comprender la expresión del mismo. Entender el sentido sensorial del ritual y ser capaz de explicar el sentido cultural de la expresión del ritual es la clave del análisis, eso es comprenderlo. Saber lo que hace la gente más allá de las palabras es lo más humano, como señala el profesor Lisón. La vida humana -la vida de las personas, de los grupos, de las sociedades y de las culturas- es eminentemente ritual en tanto en cuanto tienen un alto componente emocional que expresa la realidad. El efecto emotivo del ritual, bien sea sobrio o mezclado con cualquier expresión artística, genera sensaciones que la Antropología trata de comprender a través de las creencias y de explicar cómo se simbolizan. Los símbolos siempre significan algo, un “*algo*” que es indudablemente conocimiento de los símbolos culturales que son convenciones arbitrarias que compartimos. Por eso

conocemos los símbolos de nuestra cultura, pero no los símbolos de las otras culturas, de las culturas de los otros.

El potencial que tienen las imágenes para representar y transmitir la dinámica emocional del ritual, tal y como señalaba Eisenstein, la interiorización emocional de los significados a través del cine, o en este caso del montaje de imágenes. La cámara es una herramienta de captación de algo más que la realidad que encuadramos con nuestra forma de mirar el mundo, sino que además ayuda a captar la inmediatez de las emociones. Que se pueden además editar de tal forma, con perspectivas cruzadas que desde distintos ángulos permitan condensar la acción de forma inmediata con tiempos controlados contruados desde las técnicas de montaje y edición que no han de ser los mismos que los que son en realidad.

Por ejemplo, una acción que ocurre en pocos segundos nos podemos permitir reconstruirla en un tiempo más largo gracias a las técnicas de ralentizar el tiempo de la acción o al mostrar varias veces la misma acción desde distintos ángulos con la intención de hacer nuestra propia explicación. De igual modo, una acción ritual que dura horas, como una procesión, la podemos construir audiovisualmente de tal modo que sea ágil, rápida y a la vez comprensible y explicativa más allá del mero resumen. Esto sería ya de por sí una reinterpretación del significado de la misma hecha por nosotros y con las claves de significado que consideremos como antropólogos. Podemos construir la intemporalidad con el fin de ofrecer nuestra explicación propia manejando los tiempos a nuestra conveniencia explicativa. Lo hacemos cuando escribimos, pero en la escritura el tiempo tiene una existencia y una consistencia muy distinta a la del audiovisual. Además, el lector impone luego su propio tempo de aproximación a los significados cuando se enfrenta a lo escrito.

En el audiovisual, el manejo del tiempo en el proceso de edición forma parte de la interpretación. Sí, ya sé que Geertz (1987), en su texto *“La interpretación de las culturas”* insistía en que cualquier forma de descripción supone ya de por sí una interpretación. La edición y el montaje del audiovisual es el proceso desde el que se controla de manera más directa y definitiva la

descripción y por ende, la interpretación. Por tanto, estamos ante una forma de análisis compleja que nos permite controlar la manera de adentrarnos, más lenta o más rápidamente, con mayor detalle y multiplicidad de perspectivas o de manera más directa y unívoca, en las distintas capas de los niveles de comprensión como requiere el buen análisis. Así es también como se procede en la construcción del contexto y la explicación. Por eso mismo, la obsesión que surgió a principios de la década de 1980 con la llegada del video de aprovechar la disponibilidad de metraje casi ilimitado que, por primera vez podía lograrse con muy bajo coste, para grabar ceremonias y rituales en tiempo real, resultó efímera y baldía. También fueron unas experiencias muy aburridas, todo hay que decirlo. Grabar en tiempo real no es ni mejor ni peor que hacerlo de manera más selectiva. Siempre se es selectivo, siempre se pueden aportar nuevas perspectivas añadiendo cámaras que graben desde otros ángulos y bajo otras perspectivas. La pregunta es ¿añaden algo relevante para la mejor comprensión de los significados? La grabación en tiempo real no es más explicativa ni más real que la que se hacía anteriormente. Esto es la base en las Historias de vida, la interpretación del relato, pues grabar una vida en tiempo real, o el relato de una vida, es imposible y sobre todo hacerla atractiva para quien la ve como espectador. Más aún, nunca hay que olvidarse que el labro del antropólogo es interpretar las culturas, explicar significados y la descripción etnográfica no tiene otro fin que ese.

Pensemos en que la realidad y la ficción manejan tiempos distintos y que los tiempos que manejamos para la recreación y la explicación son la clave en este punto para la creación de sentido. De igual manera que el texto escrito no narra la acción en tiempo real y se vale de las figuras estilísticas, principalmente la elipsis para construir el relato explicativo, el audiovisual lo hace del mismo modo. No exactamente del mismo modo, pues lo hace con imágenes y sonidos, e incluso se apoya en el texto que es también muy necesario, aportando así una mayor profundidad de niveles de explicación narrativos de los que la palabra escrita tiene por sí sola. De este modo hay que pensar en estas posibilidades desde el comienzo del trabajo, pero más ahora que es cuando vamos a narrar y elaborar un discurso con imágenes, cuando montamos y editamos. Escribir con

imágenes no es una terminología correcta, narrar con imágenes –que sí lo es– requiere trabajar con las mismas en varios sentidos. Imaginar, que viene de la palabra imagen, pone de manifiesto que lo que manejamos no es la realidad, sino una representación, un símbolo al que dotamos de significados en función de la cultura.

Los símbolos pueden significar muchas cosas, no son monovalentes sino polivalentes. La distancia del signo al símbolo implica por tanto el conocer que los símbolos significan cosas, y nos llevan a su vez al conocimiento de otras cosas, de algo más. A esto se lo llama el proceso de simbolización. Este proceso es distinto al significado que tiene un símbolo por sí mismo, pues estos suelen ser convencionales, y su significado podría haber sido otro, pero es el que es, porque lo compartimos. La convención del semáforo nos dice que el rojo nos impide el paso y el verde nos lo da, pero podría haber sido al contrario. La convención es la que nos dice que esto sea así. Cada cultura tiene sus símbolos, símbolos que son palabras, gestos, acciones, y también son imágenes.

El poder que tienen las imágenes en movimiento y complementadas por el sonido, es decir los audiovisuales, es sin duda una capacidad de explicación que es innegable en nuestra cultura. Es un lenguaje en sí, una forma de comunicación propia que simboliza nuestra cultura. Es por esto por lo que podemos, y debemos, aprovecharnos de esta ventaja para construir nuestras explicaciones como antropólogos. Los símbolos además de visuales, ya los identificamos también como audiovisuales: con luz, color y sonido. Pensemos en que los rituales, por muy antiguos, o secretos que se proclamen son siempre expresiones de la cultura humana compartida por individuos que participan u observan. Una representación real que se mezcla de forma sincrética con la ficción de los órdenes y las cosas que se tratan de representar. El movimiento, la luz, el sonido, los colores, son parte del ritual igual que las reglas que lo pautan, es por resto por lo que parece ser un acto social más que ningún otro hecho para ser grabado y editado para ser visionado, analizado, rememorado o transmitido. Aquí está la ventaja de jugar con la imaginación, algo que está muy en consonancia con la idea de explicación del trabajo de Geertz y Wright Mills.

El proceso de pasar de los signos a los símbolos es la interpretación. Así ocurre cuando nos situamos frente a un cuadro, una poesía, una melodía, o una película, que nos preguntamos cosas. Tales como: ¿qué representa? ¿qué simboliza? ¿qué significa?... En definitiva; ¿qué quiere decir? Estas preguntas son muy similares, quizá las mismas, que nos hacemos en Antropología cuando investigamos. Si no nos las hacemos, no estamos haciendo uso correcto de las reglas de la disciplina.

-Ordenar. El lenguaje de las formas es el que presenta y representa, establece un primer orden nos ayuda a interpretar pragmáticamente. Hay que observar lo observado. Y... ¿qué podemos ver? Tras el trabajo de campo, como ya hemos señalado es necesario comenzar a ordenar, de este modo comenzamos a generar un sentido, un significado en la clasificación por jerarquías de la información recogida. Esta primera clasificación consiste en lo que hay que hacer, y es enumerar lo que vemos o hemos visto. ¿qué hay en nuestro material de campo? Este proceso contempla que hay que asumir que lo hay es lo que es y lo que tenemos, pues lo hemos recogido nosotros. Este material necesita ser explicado y por tanto nos tenemos que preguntar, ¿qué es lo que nos quiere decir? y ¿qué mensajes guardan? ¿cuáles son los signos detectados? Los que quieren decir; el “para sí” y el “para los otros” de los signos. Hay que ir de un lado al otro en este proceso.

El análisis, por tanto, requiere de un orden: ¿cómo hemos de organizar los signos? De esta manera podemos clasificarlos por tipos, número, clase, género... etc. El análisis comienza con un orden de los signos presentes que hay que clasificar para poder conocer ¿cómo se repiten? ¿Qué orden tienen? ¿Qué importancia? Este orden categorial nos da señales de la importancia que tienen y su grado de objetividad. Este primer paso es clave para poder pasar al segundo paso, por lo que se debe realizar sin prisa ni condicionamientos y revisando bien las certezas obtenidas, siempre que se investiga se hace con cautela. Pues las prisas no son solo unas malas consejeras, sino también son amigas de los descuidos absurdos que confunden el signo de valor como un error en una operación matemática. Así vamos pasando de los hechos a la interpretación. De igual modo hay que proceder con las imágenes. De hecho ya he señalado un

primer consejo, y es que siempre hay que visionar los brutos y hacer unos partes para ir clasificando por categorías y además anotar todas aquellas cosas que nos parezcan importantes en relación al contenido de los clips o las cintas que vamos visionando.

Este proceso nos ayuda a clasificar el material a tener una concepción de conjunto global que nos ayude a ver la investigación de campo en retrospectiva global. Para poder ir cogiendo ideas para el guión de montaje. Hay que pensar que cada proyecto es único y por tanto distinto, por lo que las categorías de análisis las debemos construir en base a las cuestiones que revela cada trabajo. De igual modo que la bibliografía, las teorías o los trabajos previos de otros investigadores nos ayudan, también hay que tener en cuenta que nuestra experiencia también es acumulativa y nos ayuda a conformar un estilo propio y una fluidez. Así es como vamos creando nuestro estilo propio de investigar, de clasificar y analizar. Poco a poco vamos depurando una forma de explicar que al igual que lo hacemos con los textos escritos lo hemos de practicar con las narraciones audiovisuales hasta conseguir un estilo claro y definido. Esto es una constante que he venido experimentando a través de los diferentes trabajos que he realizado, tanto los de contenido más etnográfico que han derivado en un estilo más antropológico, tanto como en otros que he realizado para obtener destreza profesional o de manejo técnico.

-Desambiguar, es el segundo paso, es la forma que tenemos para refinar la información recabada y clasificada. Desambiguar quiere decir que hay que justificar los detalles. Entender la simbolización es comprender cómo se acumulan las formas y motivos que se han observado y cómo se han medido. Además, hay que tener en cuenta que también es necesario contextualizar las cosas. Si en matemáticas solemos hablar de un denominador común en Antropología hablamos de un “*rational*” para entender cómo se nos presentan las cosas que significan algo. Entender la versión *Emic* es clave, es lo primero y luego podemos pasar a la versión *Etic*, según y cómo explican muchos autores clásicos de la disciplina. Desambiguar es comparar poniendo en contexto la explicación por similitud o por oposición. Quizá esto es difícil hacerlo con imágenes, pero debemos utilizar imágenes que nos ayuden a construir el sentido y el significado,

en la decisión previa donde debemos pensar en la forma de crear la desambiguación.

El trabajo de campo nos ha dado como resultado una buena cantidad de datos brutos que, tras ser clasificados y analizados, como ya he señalado, es de donde debemos seleccionar aquellos discursos y acciones contextuales que nos ayuden a justificar la narración tal y como queremos representar los significados y sus sentidos de manera interpretativa. El lenguaje audiovisual con sus códigos propios que debemos conocer y aprovechar nos ayuda a representar simbólicamente nuestra reflexión analítica. Representar es la forma clave que debemos transformar, igual que el pintor, el escultor, el músico o el alquimista mezclan sus conocimientos para transmitir una explicación emocional que conecte con el observador del resultado final; eso es lo que debemos lograr a la hora de hacer Antropología audiovisual. El cineasta y el documentalista también lo hacen así, pero en el caso del antropólogo lo que hace es representar la cultura y los significados a través de una construcción simbólica en formato audiovisual. Ahí reside nuestra identidad y ahí es donde partimos camino con ellos.

La advertencia de Sanmartín (2003) respecto a la escritura en Antropología también tiene que ver mucho con todo esto. Cómo pasar de los datos a al texto escrito que presentamos, o de igual forma me atrevería a señalar con el audiovisual que queremos presentar. Tenemos que editar y montar. Pese a que editar se refiera al término moderno de edición digital en un ordenador por normal general, y que montar haga referencia a la técnica clásica analógica y manual, sigo hablando de montar y editar en tanto en cuanto editamos planos y tomas que generan secuencias por temáticas y subtemáticas, para después componer un montaje de secuencias cerradas que conforman el resultado final del audiovisual. Es por esto que cuando hablamos de edición y de montaje lo entendamos con un proceso de construcción creativa con los medios digitales modernos en la que podemos establecer la similitud con la fase de escritura en Antropología, pero cuando trabajamos con imágenes, no escribimos sino más bien construimos una narración con las interpretaciones. De aquí que busque inspiración en las palabras de Sanmartín a la hora de entender la escritura y la edición y montaje como formas eminentemente interpretativas. Esta fase

equivale por tanto a la de comparar y escribir, de editar y montar, pero también la de pensar en la forma en la que vamos a presentar esos datos que tenemos del trabajo de campo, y que ahora hemos que buscar la mejor forma de expresarlos tanto escritos como de forma audiovisual.

“Nuestra escritura, por tanto, se sitúa en la larga escala de la tradición que desde Dilthey, Weber, Dewey, Ortega, Gadamer, Geertz y Lisón entiende el trabajo de la reflexión sociocultural como una creación interpretativa, fiel al encuentro humano con los hechos de los actores y que intenta desvelar para una época el sentido hallado en esa vida ajena.”

Para Sanmartín la escritura antropológica es sin duda un constructo, una unidad de sentido que contiene descripción e interpretación de la vida humana que requiere de un aprendizaje basado en la práctica más que de aplicar una receta magistral. De igual modo ocurre al montar un audiovisual y pasar de los materiales grabados -y ordenarlos- al hecho de pasar al ejercicio de pegar un plano tras otro para construir un sentido explicativo que reúna lo evocativo de la experiencia propia y la explicación del contexto y que además haga comprensible la reflexión. Eso es lo que tratamos de conseguir cuando montamos y editamos, en el proceso de la postproducción en audiovisual antropológico. Más allá de ser una tarea técnica y/o artística -que también lo es-, es más una forma de expresar significados fundamentalmente a través de la narración. Al hacer una narración explicativa o interpretativa con imágenes queremos transmitir los significados de la cultura que se destilan a través de los análisis de nuestro trabajo de campo. Las interpretaciones que hacemos las llevamos a explicaciones que tratamos de poner en imágenes como medio de transmitir el conocimiento antropológico que generamos.

Como señala Juan Ignacio Robles (2015) en su esquema sobre los modos de representación en Antropología audiovisual -en el tercer punto- referente a las técnicas de montaje, hay que volver a hacer referencia a los distintos modos para entenderlos. Los seis modos aquí propuestos y representativos de los estilos dominantes en Antropología audiovisual en el pasado, presente y las que comienzan a destacar de cara al futuro nos permiten aproximarnos a una mejor

comprensión de la importancia de las técnicas de montaje utilizadas. El montaje es la forma de presentar el audiovisual, de narrarlo como ya he señalado, y esto ha de estar en consonancia con el nivel epistemológico que adoptamos como investigadores cuando hacemos todo el proceso y de igual modo cuando lo finalizamos. Una vez más hay que recalcar la necesidad de tomar decisiones como eje fundamental de la investigación, pero estas decisiones deben estar en sintonía con los planteamientos previos con el fin de conseguir una coherencia.

Técnicas de montaje	EXPOSITIVO	OBSERVACIONAL	CINE DIRECTO	CINEMA VERITÉ	REFLEXIVO AUTOREFLEXIVO	EVOCATIVO
Enfoque narrativo (palabra/acción/Concepto)	Palabra	Acontecimiento Acción	Acontecimiento Acción	Palabra / Concepto	Palabra/concepto	Concepto Imagen y sonido
Imagen/sonido	Disociado	Sincrónico	Sincrónico	Sincrónico	Indistinto	Disociado
Transiciones	Mixto	Corte	Corte	Corte	Indistinto	Indistinto

Las técnicas de montaje, nos han de servir para dar forma a nuestra propuesta de hacer una edición audiovisual en formato de Antropología audiovisual. El montaje que se puede de forma genérica resumir como la ordenación narrativa y rítmica de momentos objetivos del relato se materializa a través de la forma de escoger, ordenar y unir una selección de planos contruidos por el material bruto, según una idea y una dinámica determinada. Las técnicas de montaje se determinan por tres ejes. La forma de usar **el enfoque narrativo**, entendido a través del uso principal de las palabras, las acciones y los conceptos. La **imagen** y el **sonido** y su uso de manera sincrónica o disociada según nos interese en función de cómo queremos construir la narración de la forma que más nos conviene. Y las **transiciones** como forma de corte entre plano y plano con la ideología de referencia, como forma de creación de sentido, a través del uso de cortes o efectos. En cuanto a los estilos el **expositivo**, de corte más simple y más arcaico en Antropología audiovisual es más usado en las ciencias de corte positivista, por lo que interesa menos o lo usamos en modos etnográficos puros o meramente descriptivos. Cuando hacemos fundamentalmente descripciones. Los estilos **observacionales**, de **cine**

directo o **cinema vérité**, que guardan algunas similitudes de estilo y forma de producción entre sí, difieren en matices que muchas veces se entremezclan según el trabajo que realicemos. Pues es muy difícil, a mi modo de ver que los trabajos que abordan temas concretos desde la Antropología moderna no se abran, se entremezclen y se toquen entre sí con distintos estilos y temáticas. Es por esto que los estilos **reflexivos**, **autorreflexivos** e incluso los **evocativos**, más modernos, están triunfando en los modelos dominantes de la Antropología audiovisual moderna. Pues ofrecen de algún modo posibilidades más amplias que entremezclan estilos y técnicas.

Lo que tenemos en los datos es información de la etnografía, de igual modo que en los archivos audiovisuales. Lo que podemos reconstruir en el cuaderno de campo, o incluso lo que contienen los archivos sonoros no tiene la misma cantidad y calidad de niveles de información que los que el material audiovisual nos permite recoger en un solo archivo digital. La facilidad de tener condensadas muchas capas de información superpuestas y simultáneas nos permite mejores y más densos análisis que la reconstrucción de los datos que tomamos a vuela pluma en el proceso o en mejor de los casos en los momentos póstumos. El tomar datos de calidad es una ventaja que ya he señalado, pero no viene mal recordar. Sobre todo, porque a la hora de hacer análisis nos va facilitar en trabajo enormemente.

Los datos son parte de una historia que clasificamos por categorías, nos facilitan su comprensión analítica tratando de ver la cantidad de significados en relación con los valores culturales. Para expresar esto, en palabras o en imágenes es recomendable ver las relaciones entre los hechos, los datos, y con el contraste que explica su realidad intrínseca contada por los informantes. En palabras de Sanmartín queda mejor ilustrado: *“A pesar de que nosotros no hacemos los hechos, la historia ni el contexto -lo hacen los actores- somos nosotros quienes hacemos hablar a los hechos, quienes desentrañamos la palabra que encierran, el significado por ellos construido. (...) Nuestra pequeña creación reside en ese puente o mediación que establecemos entre la construcción cultural de los actores y los usuarios de la Antropología: hacer ver algo (un significado hallado por ser ajeno) a alguien.”* (2003:Cap.V)

Cuando hacemos edición para la Antropología audiovisual no solo estamos tratando de explicar el porqué y el cómo de una secuencia de acontecimientos particulares sino más bien de hacer visible y comprensible el significado de dicha secuencia de acontecimientos humanos. Para encontrar el significado cultural de las cosas hay que atender su contexto, a sus circunstancias, en definitiva, a las creencias de las personas que son las que nos lo cuentan, quienes nos generan el relato. Nosotros encontramos el sentido a la construcción del otro y lo presentamos. Hay que hacer entender al lector, y también al visionado de nuestro trabajo, aquello que exponemos no solo a través de nuestra reflexión sino también desde su ejercicio de entendimiento de lo que estamos exponiendo para la reflexión. Mostramos cómo hemos encontrado la construcción de los significados siendo capaces de explicar el cómo y por qué se han producido los acontecimientos. Esto es lo que hacemos por ejemplo cuando realizamos un Historia de vida.

Pujadas (1992:71-79) en su propuesta sobre cómo abordar el análisis y la interpretación señala que la Historia de vida como técnica particular y desde las Ciencias Sociales (no solamente la Antropología), también ha de ser coherente con el diseño de investigación elegido. La investigación biográfica al no ser una receta magistral y única no permite generalizar. Como señala el autor, cada relato o cada historia necesita de sus propios criterios de análisis e interpretación. El modo clásico de hacer en esta técnica comprende tres formas diferenciadas según el tipo de relato que se elige. De los tipos de relatos, tal y como los propone Pujadas ya he hablado en un capítulo anterior, por lo que ahora solo doy referencia de las formas de análisis interpretación. Cuando el relato biográfico es de caso único, el más utilizado requiere de tres pasos a seguir. El primero exige hacer la justificación del caso único, cuya utilidad testimonial es factible más que representativa. El segundo implica justificar la validez en términos de objetivos teóricos y temáticos del propio tema investigado. Y el tercero ha de dar cuenta del procedimiento utilizado en términos de fiabilidad. Sin embargo, cuando los relatos biográficos se analizan desde la concepción de datos cualitativos que proceden de fenómenos sociales que se categorizan y se clasifican, como es normal, tienen la doble función de

describir y contrastar. Así es como se analizan los datos cualitativos, a través del análisis de contenidos. Un tercer modelo, menos utilizado es hacer el análisis y la interpretación desde una metodología cuantitativa que aunque es menos común, también nos permite analizar e interpretar los materiales biográficos basados en modelos de encuesta, y es más útil cuando se trabaja con textos como señala el propio autor (op. cit. 77). En cuanto a la forma de presentar que propone para los relatos biográficos es la clásica a través de textos.

Mi propuesta, apostando por nuevas formas, defiende el modelo de representación audiovisual, lo que no quiere decir que se desoigan las formas de proceder clásicas, pues nos pueden ser útiles. Las formas tradicionales se basan en tres ejes; presentación de los resultados de investigación (a modo de tesis o publicación científica), como relatos de vida paralelos, varios relatos únicos con algún punto en común que se pueden publicar en serie. O bien a través de un sistema polifónico, o relatos de vida cruzados de un mismo entorno. Para la propuesta de presentación en formato audiovisual, o cualquier otro de los *trasmédias*, nos ayuda el inspirarnos en las formas clásicas que han definido la tradición de la técnica, pero si añadimos las ventajas que el formato audiovisual nos ofrece podemos hacer nuevas construcciones más densas en capas de contenido e información.

El audiovisual nos ofrece formas de presentar a través de las representaciones intersubjetivas que tenemos como investigadores haciendo posible participar con cara y con voz a los sujetos que son objeto de la investigación. Por esto al hablar de postproducción tenemos que hablar de los pasos que hay que seguir para clasificar y analizar de igual manera que en la metodología clásica, pero ahora toca pensar en el montaje en imágenes. Pero este trabajo es diferente. Por ejemplo, hay que contar con herramientas propias en cada uno de los tramos del trabajo de investigación. En segundo lugar, debemos analizar. Es aquí donde mejor encuentra significado el uso de la técnica ya citada del *videoanálisis* (2013:45-65). Si la *videography* –o videografía- nos era útil para la fase de campo, es en esta que corresponde al análisis donde mejor podemos hacer uso de sus nociones específicas. Entendiendo que el video tiene una doble naturaleza, como material en sí y como material de análisis. Cuando disponemos

del material bruto en video generado por nosotros, los datos primarios, como el que hemos podido obtener a través de fuentes secundarias, que también es muy útil, lo tenemos que analizarlo interpretativamente. Según la propuesta de Tauma, Knoblauch y Schnettler (2013) lo podemos hacer de tres formas. De un modo meramente **documental**, como una forma de clasificación descriptiva, similar a la que vemos al visionar, y que ya en sí es una forma de clasificar el material como documento. Pero caben formas más interesantes y de las que se pueden extraer informaciones más completas y complejas.

Mirar al material de manera **herméutica** nos proporciona ya una aproximación a la interpretación necesaria para ver los datos para construir la base de nuestro conocimiento y, como daré cuenta en las siguientes páginas, para hacerlo desde el lado de la Antropología. Una aproximación al análisis *etnometodológico* relativo a la cultura y los contextos en los que se produce, puede resultar muy útil para nuestros fines. Separar en secuencias amplias las categorías relacionadas y verlas de nuevo junto a otras secuencias de distintas personas o de distintos días de trabajo, nos puede ayudar a identificar y a obtener no solo pistas, sino también certezas de los avances de nuestra investigación. Este tipo de análisis está muy relacionado con las interacciones, que las podemos tratar desde un punto de vista *goffmaniano* relativo a las actitudes de las personas, pero también lo podemos trasponer a una visión más cercana a la de Geertz para ver la interacción simbólica de los hechos, los acontecimientos y los discursos que nos ofrecen los informantes.

Para estos mismos autores el análisis de **“los estudios de caso”** propios, nos abren un amplio abanico que nos puede resultar muy útil a los fines de investigación que nos propongamos. Así se citan como principales los análisis de los materiales de video desde una perspectiva de **método del contenido de las formas**. O de **interacción** o **interactividad relativo** a los sujetos y los objetos y la realidad que los rodea y que está creada por los informantes. También se puede analizar desde el punto de vista del **constructor** pues las estructuras median en las relaciones humanas, de igual modo que la propia **reflexividad** de los investigadores al trabajar sobre un contexto y otro también aporta variantes analíticas. Por último y no menos importante la noción de clasificación por

indexabilidad, que también hace referencia a la importancia del contexto en el que se produce, por lo que hay que tomar tiempo en clasificar de un modo acertado. Estas esferas nos abren posibilidades múltiples de análisis, al atender que cada forma puede beneficiar a los fines y metas de nuestra investigación según los ejes temáticas que planteemos en la categorización.

La postproducción la entiendo siempre aplicada al trabajo de investigación y no como un mero trabajo técnico de carácter audiovisual, aunque también lo sea. No es pues una mera formalidad estética o técnica en sí. En términos de comprensión antropológica es algo más relacionado con una serie de tomas de decisiones de estilo, de igual manera que las tomamos cuando hacemos una monografía escrita de corte antropológico. El estilo en este caso está en formato audiovisual pero destinado de igual modo a la creación de sentido. De sentido para explicar, para crear un contexto explicativo fundamental para la comprensión del fenómeno de estudio y de que estamos haciéndolo desde la Antropología. Las tareas de la postproducción, además de la edición y el montaje, son labores de carácter más técnico como el tratamiento del sonido, el color, la extensión de la pieza final en función de las secuencias y los títulos de crédito, cartelas y otros soportes que complementan la narración. Pues estos también se eligen con un sentido. Con el sentido de crear una explicación de carácter antropológico, de mejorarla, de enriquecerla y hacerla, por qué no, más atractiva y dinámica. Las decisiones que aquí se tomen son pues fundamentales y tienen que tener un sentido de igual modo que cuando las tomamos durante el diseño y el trabajo de campo.

Las técnicas que se utilizan en postproducción, citadas anteriormente, están más relacionadas con utilizar los procedimientos para construir una explicación de contenido a través de imágenes, descripción en audio y ambientación la necesaria a través de otros elementos. Para Rabiger (2001) las fases de la postproducción se basan en varias etapas diferenciadas, desde la planificación en papel, el primer montaje, el segundo montaje para ir refinando, el tratamiento de la narración y el montaje final. Son etapas en las que se van cumplimentando las distintas tareas basadas en la construcción de una narración visual adecuada. Según este autor la postproducción es *“la etapa de la realización*

de cine o video durante la cual se transforma el material filmado, al que se denomina copión, en película que se presenta ante la audiencia” (2001:344). Algo así como lo que en Antropología se llama pasar de los datos brutos del trabajo de campo a la exposición de las explicaciones. Lo que ocurre es que en vídeo digital las etapas son algo distintas, y para este se pueden resumir en la siguiente lista de tareas:

A- Visionar los copiones o filmaciones (grabaciones de video) que se han hecho durante el trabajo de campo, con el fin de analizar lo que se crea oportuno y hacer la selección del material bruto. Es bueno en este punto hacer unos partes de visionado.

B- Revisar el material de las entrevistas para seleccionar y marcar los puntos que nos parezcan más relevantes por su contenido para luego poderlos encontrar si los necesitamos para la edición. Incluso crear secuencias temáticas en el editor para clasificar el material. Rabiger en este paso propone hacer transcripciones, lo cual es una forma de pensar analógica y si no vamos hacer un análisis discursivo, no tiene sentido invertir el esfuerzo que requiere hacer transcripciones completas.

C- Cronometrar, delimitar los tiempos y las duraciones de los materiales. Lo cual se puede hacer en *pospartes* de visionado que ya he citado.

D- Confeccionar un guión de montaje, que es una forma de planificar sobre el papel la estructura del audiovisual. Aquí es muy conveniente intentar hacerlo con viñetas o fotogramas de las secuencias elegidas para mantener una perspectiva audiovisual, pensando en planos y secuencias y no tanto en frases y párrafos. Se pueden hacer fichas con fotos para poner sobre la mesa y pensar en la composición audiovisual.

E- Un primer montaje en bruto, como primer esbozo, que suele ser más extenso. Esto permite ir buscando un estilo narrativo, poner a prueba planos para verificar su eficacia, montar secuencias más largas que luego se pueden simplificar (o ampliar) a medida que se comprueba su mayor o menor validez para dar sentido a lo que queremos contar.

F-Un segundo montaje afinado, más conciso y corto respecto al primero.

G-Grabación de la narración (si la hubiese), a decisión del investigador, o momento de grabarse haciendo el análisis o las reflexiones pertinentes. Si se van a incluir en el montaje final es ahora cuando hay que hacerlas.

H-Grabación de la música (si la hubiese) o selección de la que se vaya a utilizar para el montaje.

I-Limpieza y comprobación de los diálogos para su posterior ecualización. Es aquí donde se comprueba si va a ser necesario introducir subtítulos porque los diálogos no se entienden bien. A veces el sonido es bueno pero las formas de dicción y los diferentes acentos locales pueden dificultar la comprensión. En Antropología, y más en el caso de las entrevistas en profundidad o en las historias de vida, esto es fundamental. A veces, la fijación de los diálogos con subtítulos puede contribuir a dar más tiempo para captar detalles importantes que, de otro modo, el ritmo inevitable del audiovisual podría favorecer que no se captaran.

J-Preparar todos los componentes del sonido para hacer la mezcla (los efectos, la música, el sonido ambiente) Aquí no hay que olvidar que el sonido ambiente debe ser mimado, pues siempre, aunque a veces pueda parecernos banal o poco relevante, forma parte del contexto. Si estamos acostumbrados a construir textos y tenemos poca práctica en el manejo del audiovisual, podemos perder información importante desatendiendo el sonido ambiente. No olvidemos que con los editores digitales actuales es relativamente fácil conseguir buenos resultados combinando efectos de sonido, música, ambiente sonoro, voz en off, etc. De diversas maneras, construyendo el equilibrio que nos parezca más acertado al dar más o menos relevancia a cualquiera de ellos sin por ellos descartar los otros.

K-Mezcla final de las pistas para producir una pista de sonido única clara y fluida.

Esta lista recoge las tareas más destacadas a la hora de componer el resultado final de un audiovisual, y nosotros tenemos que repensarlas buscando

la forma de aprovecharlas de la mejor manera posible para nuestras necesidades de construcción y representación de conocimiento antropológico. A esto voy dedicar de manera más específica el siguiente epígrafe, basándome en el artículo José C. Lisón sobre *Las reglas para la construcción de un audiovisual antropológico* (2014) y del que ya he tomado y citado algunas referencias en las fases previas. Las propuestas de Rabiger son acertadas siempre y cuando no perdamos de vista que este autor es un documentalista y que su texto se escribió en la época del cine analógico. Es decir, que no podemos olvidar que nosotros nos dedicamos a hacer antropología audiovisual, no documentales, y que debemos pensar en términos propios de la era y los medios digitales con los que trabajamos. Para profundizar en ellas basta con leer su manual completo, sino llevar a cabo proyectos, planificarlos y recurrir a la lectura como soporte y ayuda durante el proceso. En muchas ocasiones resulta inspirador y esclarecedor, pues además de la cantidad de información que contiene, es en esos momentos, cuando llevamos la teoría a la fase práctica, cuando más se aprovecha y se comprenden las exposiciones y los consejos. El verse inmerso en los procesos de desarrollo y creación es la única manera de sacar partido a las reglas y pautas establecidas en el texto. Es lógico también, pues es cuando te enfrentas a los problemas de manera directa, cuando más asimilas las explicaciones y las recomendaciones relacionadas con las dificultades tales como las de un proceso de postproducción. Todos estos pasos son básicos, pero no todos son estrictamente necesarios en la construcción de la narración visual. Disponer de muchas herramientas no quiere decir que haya que utilizarlas siempre todas y al mismo tiempo o para cualquier acción. Hay que utilizar aquellos recursos que nos sean útiles y nos parezcan acertados y necesarios a nuestros fines de investigación y de narración para la construcción del audiovisual. La práctica es la clave del éxito futuro, el error una parte del camino, la inacción una pérdida de tiempo. Afirmino esto desde mi experiencia, pues el hacer camino, experimentar y evolucionar es lo más entretenido de esta forma de trabajar. La constancia es siempre una virtud y el resultado final un aprendizaje para coger impulso para volver a empezar.

Esta lista se puede encontrar reformulada en muchos otros manuales de cinematografía y cine documental. Puestos a elegir entre los que conozco, yo recomendaría la propuesta de Escudero (2007) que me ha sido muy útil a la hora de realizar mis trabajos por ser cercana y entendible. Si bien es básicamente muy similar a la de Rabiger, este autor basa la postproducción en tres ejes fundamentales: la edición, la música y otros sonidos, y la postproducción propiamente dicha, como la finalización del producto audiovisual. Estos tres apartados parecen generales, pero encierra una serie de *subtareas* en cada apartado que son fundamentales a la hora de complementar el trabajo global. No solo en esta parte final, sino para dar sentido a la finalización del proyecto en conjunto.

Un ejemplo del que puedo dar cuenta es el de la edición del audiovisual sobre el profesor Lisón titulado: *Carmelo Lisón y el desarrollo de la Antropología visual en España* (2014), que realizamos entre José C. Lisón y yo. Este montaje, que representa una pequeña parte de la extensa etnografía que hemos recogido sobre el profesor Lisón, se centra en la importancia de trabajo de campo con medios audiovisuales desarrollado desde principios de los años 60 hasta los años 80 del siglo pasado en lo relativo a fotografía, 8mm y súper 8. El objetivo de este montaje era dar relevancia a los orígenes del trabajo de campo con medios audiovisuales en la tradición antropológica española. Teníamos varios elementos importantes que combinar: un personaje cuya obra pionera daba sentido al audiovisual, su doble faceta de investigador y docente que marcaba la orientación de sus trabajos y proyectos, una época histórica plena de cambios, múltiples ubicaciones diseminadas por toda la geografía nacional en lo que respecta a los trabajos audiovisuales realizados y las diversas y limitadas tecnologías disponibles en cada momento que también influyeron de manera muy importante en todo el proceso.

Nuestra meta era jugar con todos estos elementos para crear una narración que, manteniendo una inevitable linealidad histórica, no se quedara en un aburrido monólogo más o menos previsible. Para evitarlo, decidimos montar este audiovisual contando las historias que había detrás de la construcción de los diversos materiales audiovisuales y las experiencias de campo que los marcaron.

Queríamos evitar un montaje basado en el busto parlante describiendo las imágenes, e intentamos crear una narración hilada cronológicamente en la que, a través de los distintos lugares de la geografía nacional y de las imágenes rescatadas, emergiera la figura de un pionero rodeado de sus vivencias y vicisitudes. Sus palabras, relatando en primera persona esas anécdotas, recuerdos y experiencias del trabajo de campo propio, del compartido con su esposa Julia y con alguno de su privilegiados alumnos y alumnas, se superponen con las imágenes que se obtuvieron en aquellas memorables jornadas de trabajo y de exploración y aprendizaje, como señalaba constantemente su principal protagonista. A través de esos relatos de cómo se superaban dificultades técnicas y de construcción de relaciones con informantes y actores implicados en los hechos filmados y fotografiados se entretejía el entramado contextual que hacía comprensible la figura humana que estábamos intentando retratar. Pensábamos que con este tipo de edición se conseguía, al menos en cierta medida, dar el mismo peso a las imágenes del pasado y a la voz del presente. De este modo el tiempo, los lugares y la figura histórica perdían ese cierto carácter remoto y alejado que suele quedar como poso en algunos audiovisuales que manejan elementos visuales del pasado, y se acercaban a la audiencia, generando una mayor sensación de proximidad y empatía.

El ambiente sonoro que diseñemos para el audiovisual nos va a determinar la forma de enfatizar los momentos clave de la narración, tanto en el aspecto de resaltar las emociones como cuando desarrollemos la trama. La música puede ser *diegética*, es decir, aquella que se produce en el momento de la acción y puede aparecer en el montaje. Aunque también existe la posibilidad de introducir música que no está en la acción pero que se puede insertar para crear ambiente emocional contextual a la narración. Esta es la música *extradiegética*, que suele ser la más usada. Composiciones propias originales o bien ya hechas que se utilizan en el acompañamiento de las imágenes. Este tema suele ser a veces más complejo en el sentido de los derechos legales de reproducción y utilización en piezas audiovisuales. Para esto es mejor utilizar músicas propias, o libres de derechos para no tener problemas. La función principal del ambiente musical es por tanto la de crear una sensación como un plano más que añadimos

a la descripción que ayude a conectar con la historia que contamos. Un elemento que de algún modo acompañe dando una dimensión en el sentido de la tercera articulación de Eco. Es ambiente, emoción y creación de contexto lo que tratamos de reforzar cuando usamos música *extradieética* en el montaje.

La introducción de sonidos adicionales puede también suponer un reto para la mejora de la narración y sobre todo para la creación de sentido y emoción. O para remarcar con el énfasis sonoro la importancia de los aspectos que se quieran remarcar. En este sentido y aunque este tipo de efectos sonoros son más propios de los montajes y los diseños sonoros de ficción no hay que despreciar y dejar de conocer el potencial de su uso y su aplicación en la creación de contexto y niveles de representación que puedan incluir en nuestros montajes. De hecho, si pensamos en la creación de los mapas sonoros como técnica de investigación nos puede ser muy útil a la hora de aplicarlos a nuestro montaje audiovisual como un recurso de descripción de los contextos que queremos representar.

Cómo construir la narración audiovisual

La narración visual, que se puede inspirar en la lista anterior, debe estar apoyada en el “*estilo*” de lo que podemos considerar las bases de un audiovisual antropológico, es decir, que aporte algún tipo de conocimiento antropológico y, por tanto, pueda ser reconocido plenamente como Antropología audiovisual. Para entender mejor estas premisas sugiero acercarnos de nuevo a las consideraciones de José C. Lisón (2014) cuando nos expone las que considera que son las principales reglas para conseguirlo. Desde luego que, como ya he apuntado, este proceso empieza en el diseño y se continúa en el trabajo de campo, pero quizá aquí, al final, en el momento de la edición, cuando se da verdadera forma y contenido al documento antropológico audiovisual, es donde es más fácilmente se pueden explicar desde un punto de vista más global del proceso y los objetivos a alcanzar. Los puntos en los que concentrarse y que hay

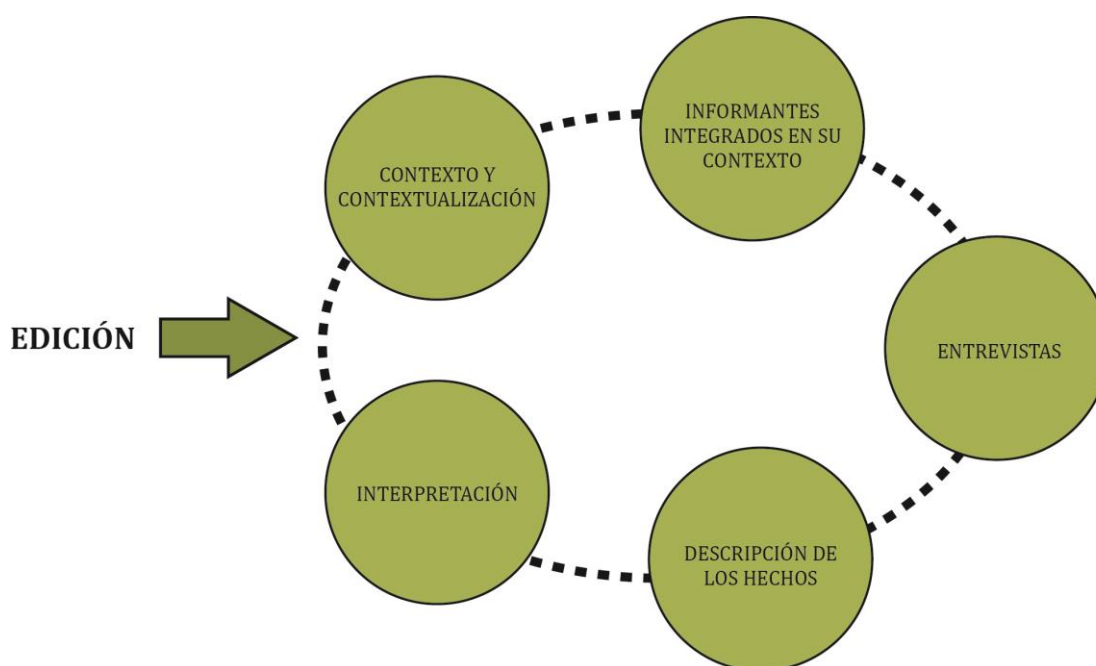
que desarrollar prestándoles especial atención porque son fundamentales en el quehacer antropológico que propone José C. Lisón son:

- 1- Contexto y contextualización
- 2- Informantes integrados en su contexto
- 3- Entrevistas
- 4- Descripción de los hechos
- 5- Interpretación
- 6- La edición

Los cuatro primeros apartados ya se han tratado anteriormente, en el desarrollo del diseño en el capítulo 2 (los puntos 1 y 2) y en el trabajo de campo, en el capítulo 3 (el 3 y el 4). En esta fase final cabe hacer más hincapié en los últimos dos el 5 y 6. Aunque la descripción de los hechos también está muy en relación con el trabajo de campo y se han dado nociones en dicho apartado, quiero no obstante incidir en la importancia que tiene no solo la creación de una buena etnografía sino también el entendimiento de la misma. Aquí, el proceso de edición vuelve a ser la clave, pues es donde se construye y se da sentido a la narración y, por tanto, a la descripción audiovisual.

Una vez hecho el análisis interpretativo de nuestra etnografía, es hora de empezar a pensar en la edición como parte clave de presentar tanto los datos etnográficos que fundamentan nuestras conclusiones, como nuestro proceso de análisis e interpretación de los datos de nuestro proyecto de investigación antropológico. Editar, por tanto, no es solo el último paso de este proceso global, sino que además es una forma de representar y dar sentido a todos los puntos recogidos y señalados anteriormente. Es así como se entiende la edición en clave antropológica, integrando el contexto y su explicación, la contextualización o aquello que refiera al ambiente a la vida misma que es lo que construye la historia. Es importante construir el contexto con precisión y cuidando el detalle pues contiene las claves de muchos significados. Además, tiene que dar acogida a los informantes o personajes protagonistas de la narración antropológica que, como señala José C. Lisón, han de estar integrados en ese su contexto como parte de la explicación, y lo han de relatar y reconocer ellos tal y como lo hacen cuando les entrevistamos, cuando nos describen los hechos. Es así como destilamos

nuestra interpretación conjunta del fenómeno, de lo que estudiamos en cada caso, como cuando hacemos una Historia de vida. Conseguir recoger todos estos elementos e integrarlos narrativamente siguiendo las reglas del lenguaje audiovisual es como debemos hacer una buena edición de corte antropológico. Este es el camino a una forma de edición acorde con nuestra identidad antropológica.



Esta es la clave, y por esto veo necesario el incidir en este esquema y es ahora cuando lo podemos entender de manera circular y en su sentido extenso. Editar es una forma de interpretación que podemos seguir a través de los pasos descritos en el esquema de José C. Lisón descrito anteriormente. La interpretación requiere en primer lugar la construcción minuciosa y detallada del contexto para hacerla posible, y de manera más concreta en el caso de estar trabajando en una Historia de vida. Aquí, por ejemplo, el personaje es el medio para acercarnos a la comprensión de una realidad cultural que es a la vez el contexto que dota de sentido a ese personaje en tanto que miembro de ella. Al mismo tiempo, es así como creamos el segundo paso, la consistencia de la contextualización, explicando y al mismo tiempo construyendo el contexto a través de las personas, las acciones y los objetos que les rodean y sobre cómo la cultura media en la explicación que crean de sí mismos. Los informantes

integrados en el contexto son un elemento clave, es mostrarlos en su sitio y desde su principio de la explicación, sólo así es como les podemos entender y así es como los debemos mostrar. Las entrevistas nos ayudan en gran medida pues de ellas obtenemos buena parte de los datos brutos. Unos datos de los que seleccionamos la parte que no parece más relevante para la coherencia de nuestro discurso y del discurso que elaboramos como propio de los informantes y que a ellos les atribuimos, pero que depende de nuestra elaboración de los datos que hemos acumulado; todo esto lo hemos de plasmar en la edición. Si lo hacemos bien, se conjugará con una precisa descripción de los hechos que es con lo que completamos la interpretación en este recorrido circular por el proceso durante el desarrollo de construcción del mismo.

La interpretación antropológica que se corresponde de lleno con esta fase de análisis y postproducción es la base necesaria para poder componer el resultado final a través de herramientas de escritura, audiovisuales o plataformas multimedia que nos permitan hacer de nuestro trabajo un producto presentable en formato antropológico y listo para difundir a través de distintos canales. Nuestra posición necesariamente, como señala José C. Lisón (2014:21) es *“que tenemos que asumir la responsabilidad como antropólogos de explicar y traducir culturalmente los rasgos, significados, valores y cosmovisiones presentes en nuestra descripción”*, aludiendo a nuestro objetivo profesional central. Debemos desarrollar la capacidad de expresar con soltura y claridad nuestra interpretación antropológica a través del lenguaje audiovisual, tratando de explicarla con precisión y con la ayuda de las reglas de la comunicación audiovisual, pero sin pretender solamente regirnos por ellas. Pues el audiovisual de corte antropológico puede presentar distintas formas a las de un documental al modo clásico. Integrar los matices discursivos y los matices visuales en una combinación justo que haga entendible nuestro trabajo es el fin de la exposición final.

A la hora de intentar de dar una respuesta práctica al cumplimiento de todas estas reglas antropológicas es necesario intentar deshacerse de los clichés cinematográficos que habitualmente tenemos interiorizados. Estamos muy acostumbrados a visualizar, por ejemplo, programas informativos de distinto

corte y formato que suelen funcionar siempre con una serie de fórmulas periodísticas que suelen marcar luego nuestra expresión audiovisual. Si a eso añadimos la, por lo general, escasa confianza que tenemos en el manejo de recursos audiovisuales, la tendencia a imitar estas fórmulas establecidas como referencia y refugio es algo casi inevitable. Pedir a alguien que se inicia en este terreno que se deje llevar por la imaginación y que rompa con moldes y reglas que apenas conoce y no sabe muy bien cómo llevar a la práctica suena poco convincente y quizá todavía menos coherente. Pero hay que atreverse y echar un poco de imaginación a lo que hagamos y no dejarse paralizar por el miedo. Sólo se aprende de verdad a base de prueba y error para volver a intentarlo.

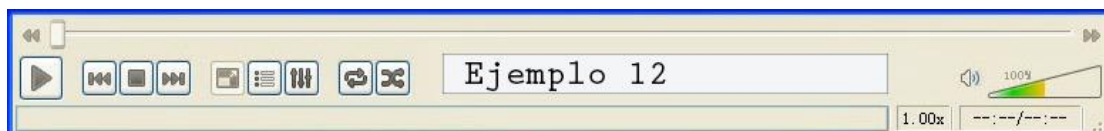
Vayamos a lo práctico. ¿Cómo resolveríamos la presentación de nuestro análisis e interpretación de los hechos en una narración audiovisual? Lo primero que se le ocurre a cualquiera es la que a mí me parece la respuesta más conservadora y, quizá, la menos eficaz en términos de aprovechar el potencial de los medios audiovisuales. Es decir, hacer un inserto en el que aparece el investigador ante la cámara, como el busto parlante de un telediario, leyendo un discurso tan estático como su figura, más propio de una conferencia académica que del medio que está manejando. Además de insulso y aburrido el discurso tiende a desoírse o a perderse en la ruptura que se ha producido de la dinámica narrativa audiovisual. A pesar de que nos parezca que la rigidez de la situación creada es adecuada, porque la asociamos (erróneamente) con la formalidad de un contexto propio del mundo académico y, por tanto, científico, no es una solución acertada, es más bien crear ruido. ¿A nadie se le ocurre nada mejor? Un pequeño esfuerzo de imaginación, por favor...

Volvamos a intentarlo. Como ya he señalado es cuestión de probar de nuevo. Vamos a intentar pensar al revés y eliminamos definitivamente el busto parlante y el discurso estático de corte académico impropio e inadecuado para este medio tan dinámico. Probemos esta vez con la *voz en off* que nos ahorra enfrentarnos a una cámara y adoptar una supuesta pose formalmente académica. Vamos a explicar e interpretar hechos, comportamientos, discursos de los informantes y contextos construyendo una narración en la que vamos a dar más peso y más minutos a mostrar estos elementos que acabo de enumerar y que son

el núcleo de una buena etnografía. Dejemos que las imágenes muestren, que los informantes hablen, que las acciones transcurran a su ritmo haciendo una selección generosa y relativamente amplia de todo ello para darnos tiempo dentro de la dinámica audiovisual de añadir nuestros comentarios. Usemos ahora esa *voz en off* para hacer de verdaderos antropólogos, asumiendo nuestro papel de intérpretes culturales con un discurso pensado y cuidadosamente planificado para acompañar las imágenes y explicar su significado, para dirigir la mirada y la comprensión de la audiencia. Un discurso que nunca debe volver a contar verbalmente lo que todos podemos ver, que debe tener un ritmo acorde a la densidad de conceptos y significados que se manejan y al fluir de las acciones y expresiones de los informantes que pretende explicar. Sí, tenemos que dirigir y orientar las miradas, como insiste siempre José C. Lisón en sus seminarios de antropología audiovisual, tomando el mando, demostrando que hemos hecho nuestro trabajo de intérpretes culturales, que asumimos nuestra responsabilidad profesional y que poseemos las claves del conocimiento antropológico que hemos construido. Y si alguien todavía piensa que el uso de la *voz en off* es una forma de quitarse de en medio y no dar la cara porque no aparecemos en pantalla, optemos por presentarnos de manera más propia de nuestro quehacer, de la identidad de nuestra disciplina. ¿No es la observación participante una de nuestras señas de identidad? Aparezcamos sobre el terreno, en un contexto que también aporte información superpuesta y simultánea a nuestras palabras, en forma de inserto breve para que se vea que estamos allí, al pie de los hechos, pero para mostrar que los conocemos y entendemos de primera mano.

Podríamos seguir explorando y experimentando con ejemplos, pero pronto empezaría a dejar de ser una manera eficaz de explicar nuestro papel en el trabajo de edición. Además, como hemos podido apreciar, no es tan difícil pensar en variaciones y como profesionales de la antropología estamos acostumbrados a mirar el mundo tratando de entender en cómo lo ven y lo interpretan otros, en cómo siempre es posible introducir miradas diferentes. Hagamos lo mismo a la hora de editar para conseguir que esos elementos que consideramos propios de la interpretación antropológica estén presentes. Como cuando el sastre ha preparado las distintas capas del traje y se dispone a coserlo,

a crear la pieza. Como antropólogos hemos preparado las piezas que componen nuestra monografía audiovisual, nuestra Historia de vida, esos elementos imprescindibles que tienen que estar presentes. Ahora hay que integrarlos en un todo coherente y consistente. No es un proceso ni más fácil ni menos que cuando se trabaja únicamente con el texto escrito, sino que puesto que manejamos un código diferente hemos de regirnos por las reglas que le corresponden para comunicarnos con un mínimo de eficacia.



Tanto el audiovisual como el texto escrito no son sino medios, nunca un fin, para transmitir el conocimiento antropológico que como profesionales de la antropología debemos saber construir. Este proceso es semejante al que realizamos en el trabajo clásico. *“Cuando escribimos una monografía, tendemos a ser poco conscientes de que estamos plenamente metidos en un proceso de edición equivalente al que en la construcción de un audiovisual. No tendría ningún sentido intentar volcar en forma de texto y con todo detalle aquello que nos sucedió desde que pensamos el título de nuestro proyecto hasta su culminación. Además de que el resultado serviría de poco, nunca podría contener todo lo que nos aconteció, llegamos a pensar o sentir o fuimos capaces de observar.”* (Lisón Arcal 2014:24). Esto sería una tarea irracional, y por tanto opuesta a la creación de conocimiento que sin duda necesita de análisis e interpretación, de síntesis para hacerse comprensible.

Pero continuemos con algunas reglas y pasos a seguir que nos pueden orientar en el proceso de edición. Aunque pudiera parecer repetitivo, no me resisto a desmenuzar algunos puntos concretos y a dar cierta pautas y consejos prácticos sobre cómo proceder. Una vez que hemos extraído los significados en la forma de identificación propuesta que nos lleva de los signos a los símbolos y que tenemos claro cuáles son los rasgos, significados y valores culturales que vamos a explicar, hemos de ir al punto siguiente. Los pasos a la hora de hacer una edición que guarde relación con la práctica de la Antropología audiovisual debería estar al menos guiada en mi opinión por una especial atención estos

cuatro epígrafes muy estrechamente relacionados con el quehacer antropológico y que presento a continuación:

- La descripción etnográfica
- Personajes
- Entrevistas
- Análisis e interpretación

Estos elementos que todos reconocemos como fundamentales en el trabajo antropológico, hay que manejarlos con cierta soltura en el proceso de expresión audiovisual.

-La descripción etnográfica con imágenes implica tener en cuenta la conjunción de varios elementos presentes al mismo tiempo y su interacción en el proceso de composición. La descripción con imágenes ha de ser fluida y mostrar acciones y personajes completos (Heider 1976:125) en cuanto a su sentido e integración,, que no en tiempo real, sin caer en la redundancia. Como ya se ha señalado en párrafos anteriores, el objetivo es dirigir la mirada de la audiencia de manera sutil, pero con precisión y firmeza, para llevar la atención al eje central de la narración en el que se ha de apoyar la interpretación. Este es un proceso en el que hemos de ir jugando a integrar los recursos disponibles, las imágenes y los sonidos que recojan las partes más representativas y explicativas de cada apartado, de los que hayamos decidido incluir. El guión cobra aquí una importancia especial, porque las categorías de análisis recogidas son las que acabamos por incluir en el guión de montaje en función de su importancia. Es importante tener claro cuáles son los hitos principales en un proceso de investigación, no solo para poder ordenar a los datos brutos que hemos clasificado, y ya he explicado como primer paso del análisis, sino para crear el sentido de la explicación y la interpretación que queremos mostrar a la audiencia.

Además, puede que alguien piense que cuando se trabaja con historias de vida la descripción etnográfica queda en buena medida limitada a las palabras y descripciones que salen de la boca del informante privilegiado elegido como personaje central y, a lo sumo por las de otros informantes elegidos como complemento necesario para una perspectiva más controlada por los cruces de

información. No sólo no es así porque la explicación del contexto en el que se inserta la vida del personaje central difícilmente puede cubrirse exclusivamente este tipo de información *emic*, sino que, en el caso de trabajar con medios audiovisuales, como ya se ha señalado, hay que aprovechar el potencial de las imágenes para mostrar (y por tanto describir) en la medida en que sea posible grabarlo todo aquello q lo que se refiere el informante. Sirva de ejemplo de nuevo la propuesta anterior de jugar con la *voz en off* (en este caso sería la del informante y no la del antropólogo intérprete) superpuesta a acciones, lugares, personas o cosas de las que se está hablando. Incluso en la Historia de vida audiovisual, construir una buena descripción en imágenes, más allá del personaje central en sí, mostrando aquello de lo que habla o elementos relacionados con ello, es fundamental.

-Los personajes, eje central de la Historia de vida, cuando los construimos con medios audiovisuales tienen presencia propia y se construyen y manejan por tanto de manera distinta a los literarios. Tienen cara, voz y presencia física, por lo que pueden hablar por sí mismos y sin la necesidad de tener que ser citados entre comillas. Dejan de ser un *verbatim*, una descripción, o un recuerdo respecto al formato escrito, y cobran unas dimensiones aparentemente más reales en términos de presencia y de creación del personaje a través de sus palabras, sus gestos y sus actos. Las posibilidades de representación de los informantes son mayores gracias a los medios audiovisuales, pues no es solo la cámara que captura los momentos, sino que también a través de la edición construimos un personaje con varias dimensiones de representación, insertando, por ejemplo, esas imágenes sobre elementos a los que hace referencia en sus discursos. Los informantes son los protagonistas de nuestro trabajo, han de serlo cuando hacemos una Historia de vida en cualquiera de sus vertientes, es aquí donde el protagonista debería coger su auténtica acepción y no tal y como se usa en las películas de ficción.

Aquí empieza a resultar evidente la compleja articulación de los medios audiovisuales, poniéndose en evidencia que para hablar de la descripción del personaje tenemos que integrar el contexto y al personaje en él, pero quebrando la linealidad y unicidad de tratamiento separado de cada elemento obligada por

el texto. Aquí podemos superponer y simultanear niveles con imágenes, sonidos y palabras e incluso confrontar en la misma pantalla, con un sencillo golpe de edición, a personajes, lugares, acciones o cosas que se grabaron en diferentes momentos y existen en otros planos pero que queremos mostrar para resaltar similitudes o diferencias, para crear contrastes imposibles de lograr de otro modo y con una eficacia explicativa y narrativa difícilmente igualable. Estas posibilidades de superposición y simultaneidad hacen que sea imposible plantearse por separado la descripción del personaje de la presentación del contexto y, en el caso de la Historia de vida con más contundencia todavía, la presentación y construcción del personaje de la propia elaboración de la entrevista. Al trabajar con medios audiovisuales no introducimos en un entramado muy integrado que hay que pensar como un todo complejo en el que resulta casi un despropósito pensar en hacer representaciones lineales, manteniendo una estructura más propia del texto escrito.

-Las entrevistas son una pieza clave del trabajo antropológico y de alguna manera han de estar presentes y ha de notarse el peso de las mismas en el corte del final del audiovisual. A la hora de editarlas hay que tener cuidado para no dar impresiones engañosas no sólo sobre lo que han dicho los informantes, sino cómo lo han dicho y con qué sentido. Además, son más dinámicas porque pueden cruzarse declaraciones de informantes creando un aparente diálogo discursivo que explique mejor los hechos en su contexto, se perciben mejor las emociones y contextos que aparecen superpuestos (o pueden hacerse aparecer) en una misma secuencia en distintos planos de imagen y sonido. Las entrevistas son claves en la Historia de vida como técnica de investigación por lo que a la hora de editar una pieza audiovisual han de estar más presentes que las observaciones. O por lo menos no estar en menor proporción. De nuevo tenemos esa posibilidad tan comentado como frecuentemente utilizada, gracias a los niveles de representación que ofrece el audiovisual, que nos permite mostrar imágenes y contextos sonoros superpuestos y simultáneos que no se correspondan con el audio del momento de la entrevista, haciendo una yuxtaposición de imágenes sobre lo que relata el informante. Aunque las imágenes no tengan que hacer una referencia directa a la acción sobre la que

habla directamente, sí han de remitir al y contexto general y esa conexión debe resultar evidente para la audiencia.

Por ejemplo, en el trabajo que realizamos con el profesor Carmelo Lisón con la recuperación de sus archivos de súper 8, cuando le entrevistamos acerca de los distintos rituales filmados le pedimos que nos hablase de los recuerdos y de las anécdotas acontecidas durante el trabajo de campo. De este modo, lo que pretendíamos era conseguir un nivel más profundo que el de la mera descripción de las imágenes a través de la interpretación. Los recuerdos subyacentes al momento en que se realizaron los distintos trabajos de campo aportaban una narración complementaria y sumaban vivencias y emociones del investigador que entonces manejaba la cámara y ahora era el protagonista principal de nuestro audiovisual, a las imágenes que recogían solamente el transcurso del ritual y las acciones propias del mismo. Así, en la edición mezclamos la voz de las entrevistas del profesor Lisón con las imágenes del súper 8 digitalizadas y correspondientes a los distintos rituales por él filmados. Mezclando planos fuimos construyendo unas secuencias en las que dimos preponderancia al análisis de lo que aparecía en las imágenes, lo que también constituía una buena aportación sobre cómo hacer interpretación de corte antropológico. Mientras, en otras dejamos fluir y que pudiera sentir la audiencia las sensaciones, las emociones y los recuerdos del trabajo de campo. Esto nos sirvió para componer los retazos de una parte de la Historia de vida, basada en la parte de aquellas investigaciones pioneras con medios audiovisuales analógicos. Y aunque nos basamos en la entrevista, utilizamos las imágenes de archivo como forma de narración paralela al relato de voz. En muchas ocasiones el género llamado “*cine de entrevista*” es muy criticado por estar dominado por la concepción del busto parlante. Esta concepción viene de que en imagen solo vemos al entrevistado haciendo la narración. Y lo que quisimos hacer intencionadamente era romper con esta premisa y aprovechar las posibilidades del lenguaje audiovisual para poder aportar mayor nivel de información en un mismo tiempo, con informaciones que fuesen complementarias y, a su vez, en cierto modo disociadas.

-El análisis y la interpretación, a los que tantas vueltas les venimos dando, pueden insertarse o integrarse de diferentes maneras como ya hemos puesto de manifiesto e incluso ejemplificado explicando alguna forma práctica de resolver su representación audiovisual. Ya se ha advertido que hay formas de estilo distintas sobre cómo hacerlo. Si bien podemos dejar que la interpretación se destile de nuestra forma de montar y de componer las imágenes a la hora de contar el relato, también podemos ir a otras formas que también son lícitas para mostrar nuestra interpretación antropológica. Aunque sea la postura más conservadora y que antes he propuesto evitar en lo posible, es perfectamente legítimo ponernos frente a la cámara e intercalar nuestro discurso interpretativo con imagen y sonido. Nunca dejaré de repetirlo y advertirlo aunque suene pesado: mucho cuidado con el formato del discurso y los formalismos académicos o nos cargaremos toda la dinámica del audiovisual y además es muy probable que ni siquiera logremos buenos niveles de comprensión. La audiencia espera la fluidez narrativa propia del audiovisual, que no excluye la complejidad ni niveles altos de abstracción, pero que tiene reglas diferentes a las del texto escrito. Al igual que a un docente experimentado no se le ocurre leer directamente sus artículos en clase porque sabe muy bien que las reglas del discurso escrito son muy diferentes a las del teatralizado propio de una conferencia ante un público con el que ha de interactuar, presentar discursos para una audiencia en un audiovisual supone tener muy claro cómo se interactúa con esa audiencia a través de la cámara. Y uno de los aspectos que intervienen en este proceso es precisamente el estilo narrativo audiovisual que hemos elegido y la propia estructura que articula y da juego y sentido a las secuencias icónicas. Aunque esta solución parece la más sencilla, la experiencia me dice que, probablemente, es uno de los peores falsos amigos.

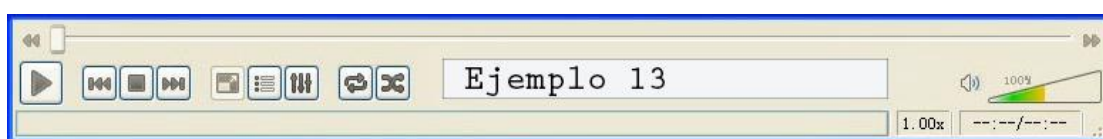
Incluso para los menos experimentados, me atrevería a recomendar el pensar en hacer la parte de interpretación jugando con imágenes de los hechos, los lugares, con testimonios de los personajes sobre nosotros o situaciones acaecidas en el trabajo de campo para reforzar los argumentos expuestos en la narración. Por ejemplo, es fácil que si ha existido un buen ambiente durante el trabajo de campo con los distintos informantes se hayan producido situaciones

con un tono distinto al del rigor que aplicamos cuando estamos haciendo una entrevista o una observación. Pero al haber trabajado con medios audiovisuales, no es raro que alguna de estas situaciones, bien cómica o bien entrañable, haya quedado grabada en la cámara y con sonido. Estas situaciones que en muchas ocasiones no parecen ni válidas ni viables para el montaje formal resultan, sin embargo, muy representativas del trabajo de campo. Tanto es así que muchas veces este material, al que en ficción se suele denominar tomas falsas, y solo sirve para el montaje del “*making of*”, en nuestro trabajo como antropólogos nos puede servir para dar consistencia a la relación que hemos establecido con los informantes durante el trabajo de campo y durante las distintas fases del proceso de investigación. Como ya advertí en el capítulo anterior al hablar del trabajo de campo con cámara, puede ser muy recomendable no apagar la cámara nada más terminar las entrevistas y las observaciones, e incluso destinar el final de las entrevistas para aparecer en cámara junto a los informantes conversando. Pues todo este material puede ser utilizado posteriormente con sentido de construcción del conocimiento antropológico. Puede proporcionarnos situaciones muy oportunas para entrar de manera fluida en explicaciones sobre el sentido y el significado de procesos, comportamientos, actitudes, espacios o discursos.

Pensemos además que estos materiales pueden ser muy útiles para que otros investigadores vean cómo trabajamos, lo que puede ayudar a muchos otros a entender nuestro *modus operandi* o cómo preparamos el dispositivo de grabación como los llaman los profesionales del medio. En resumen, no hay que desperdiciar ni despreciar la producción y el uso de este material. Y tampoco dejar de pensar de forma creativa cómo podemos integrar los modos de análisis e interpretación al montaje. La *voz en off* como una locución narrada es el ejemplo más clásico y más en relación con los modos positivistas y tradicionales de la antropología audiovisual. Hoy en día los modos de representación son de carácter más subjetivo y auto-interpretativo, así que utilizar la voz del investigador es más normal y más adecuado al uso de la concepción de la Antropología como una forma de conocimiento más diferenciado de la ciencia de carácter puramente objetivo. La construcción de conocimiento de manera

subjetiva, a través del contacto con el otro, de entendimiento del “otro” es lo que debe guiar la forma de hacer el análisis y las interpretaciones.

Ahora toca decir qué reglas conviene seguir a la hora de editar. Por ejemplo, superponer el discurso interpretativo del propio antropólogo con imágenes de hechos, lugares, personajes y situaciones, hacer patente la presencia del antropólogo que se presente ante la audiencia en un contexto seleccionado para reforzar su interpretación, aportando pruebas, documentos, materiales de archivo y otros elementos previamente recogidos en imágenes que acompañan simultáneamente sus argumentos.



Pasos a seguir en la postproducción

Inevitablemente, la construcción de un audiovisual implica conocer una serie de aspectos técnicos a los que hay que hacer referencia. Tratándose de un trabajo de antropología, pudiera parecer que este apartado no resultara especialmente relevante, ya que versa muy concretamente sobre cuestiones prácticas que se aprenden en las escuelas de cine o en los cursos de manejo de herramientas audiovisuales. La decisión de incluir este apartado no ha estado exenta de largas reflexiones y discusiones con mi director de tesis en las que ambos hemos pasado por periodos contradictorios, con posturas a favor y en contra de hacerlo. Quizá, uno de los argumentos que ha pesado más a la hora de optar por su inclusión es la reiterada solicitud al profesor José C. Lisón, por parte de sus estudiantes de la asignatura de Técnicas de Investigación con Medios Audiovisuales, de disponer de una versión sencilla, reducida y pensada para facilitar la tarea del antropólogo novel que se inicia en este campo.

Para centrarnos, las tareas a realizar en postproducción audiovisual digital, con programas de edición lineales y basados en tres puntos que se utilizan dentro de ordenadores como programas específicos, estarían ordenadas del siguiente modo: primero editar, segundo montar y tercero la postproducción

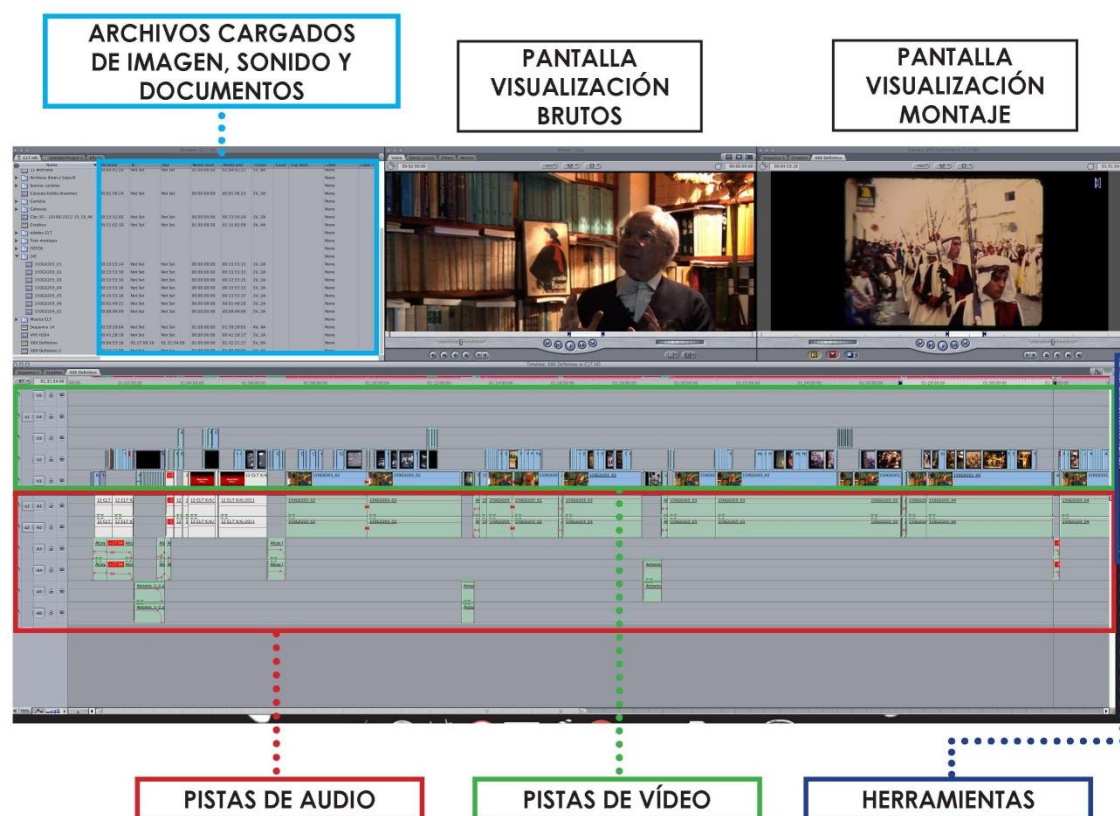
en sentido estricto. Tres tareas distintas y específicas entre sí que han de articularse como modo explicación complementaria a los análisis que practicamos en el desarrollo de la construcción de conocimiento antropológico en nuestro caso.

Para Gómez Segarra (2008) la postproducción, o el momento de montar el documental, es un proceso costoso y de muchas horas de trabajo, y lo resume de la siguiente manera; *“Editar es sobre todo reflexionar; es cuando todo adquiere significado”*, una frase esta que no puede resultar de más sentido antropológico, y que entronca directamente con nuestro cometido principal. La edición, que puede parecer sencilla a primera vista, como si se tratase de meramente empalmar un plano tras otro, resulta por tanto un proceso complejo de construcción de sentido. Al igual que cuando escribimos, no se trata de encadenar planos o frases, sino de representar describiendo en profundidad y de interpretar y explicar significados culturales. La sucesión de planos que crean secuencias, y de secuencias que conforman el resultado final del audiovisual, es lo que se llama el montaje final, corte final o *“final cut”*, como dicen los angloparlantes. Esto, como acabo de exponer, requiere de algún conocimiento más allá que el de yuxtaponer imágenes, y es lo que algunos teóricos han venido a denominar filosofía del montaje. Que no nos asusten las palabras. La filosofía del montaje no es más que aquellas técnicas que se han utilizado desde la creación de la cinematografía hace poco más de 100 años y que han pasado al lenguaje televisivo amoldadas a sus necesidades y que ahora, con la tecnología digital, necesariamente se están reformulando para aplicarlas al formato del video *on-line* que alberga la red. Vamos a intentar sacarles también provecho para hacer antropología audiovisual y a quitarnos el miedo a amoldarlas a nuestras necesidades profesionales.

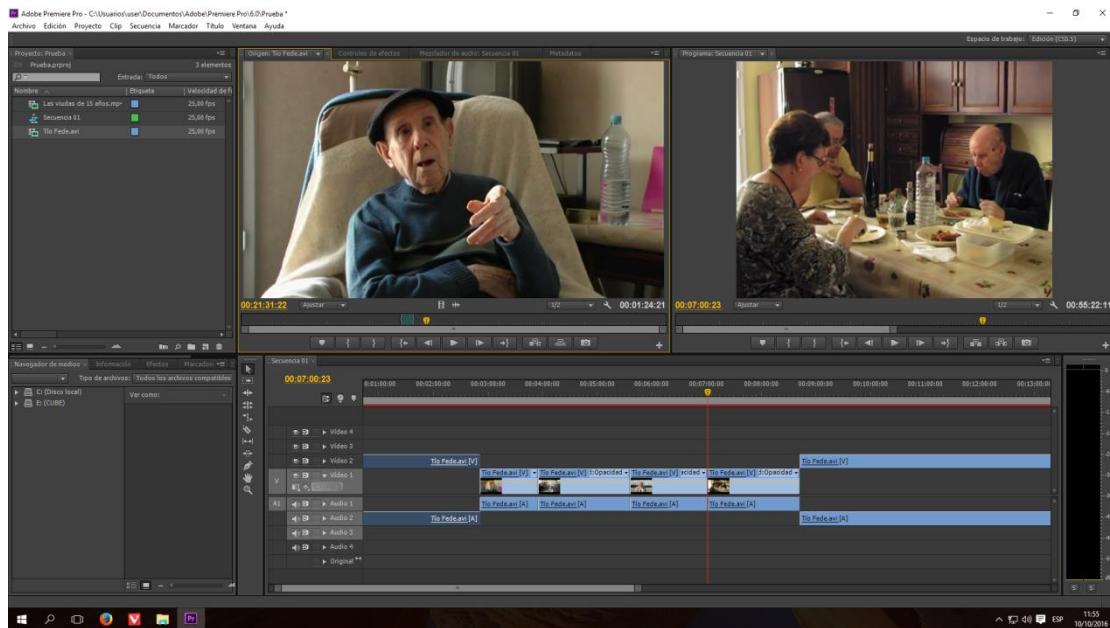
Entendemos la postproducción como un proceso de creación y construcción de sentido en relación con la interpretación de carácter antropológico. Lo real es complejo, y lo complejo está compuesto de varios niveles que, entrelazados y superpuestos, se presentan ante nuestros ojos y oídos de forma simultánea, siendo los que nos permiten generar una explicación global e interiorizable de un solo golpe y de manera casi instantánea. Un

constructo capaz de albergar muchos niveles de información entendibles y asimilables de manera rápida, de una mirada. Una mirada dirigida, sí, desde la intencionalidad de generar un discurso audiovisual de contenido antropológico. Insisto en mirar porque es más que ver, exige atención e intención concretas. El estilo del cine documental es tratar la realidad, con contenidos repletos de datos y con la finalidad de difusión de información relevante. La transmisión de la información tiene sus formatos definidos para hacerse entendible y para ello tiene sus formas de trabajarse. El ejemplo de la comunicación no verbal es muy bueno pues es muy similar al del montaje audiovisual, ambos tratan de expresarse a través de canales y medios distintos de las palabras.

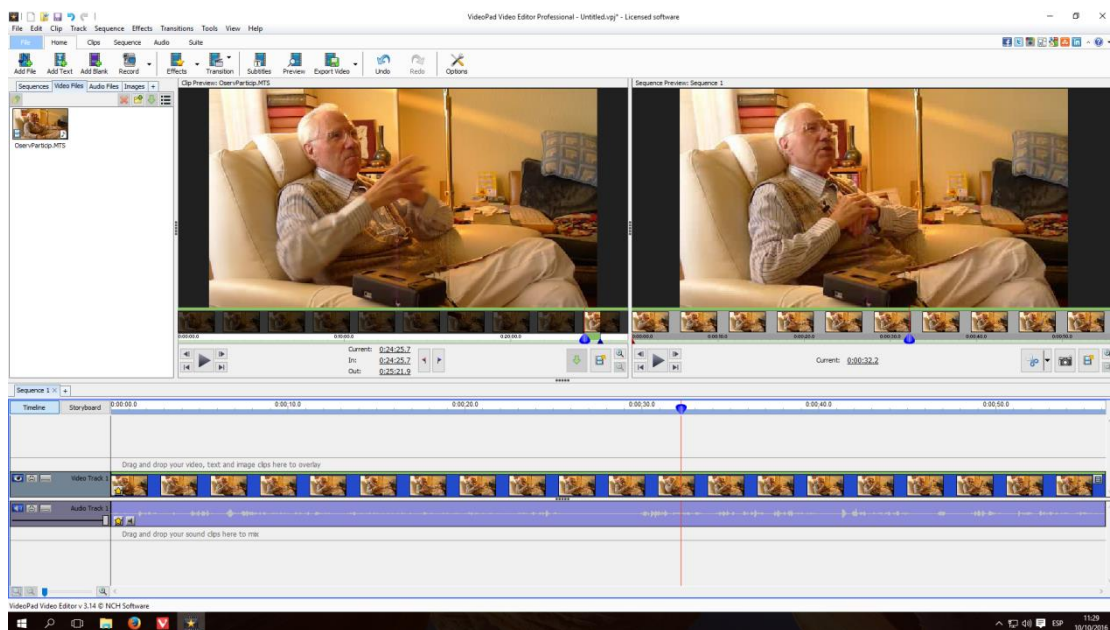
Fotos de programas de distintos programas de edición digitales a tres puntos



Los programas de edición digital a tres puntos siguen la misma filosofía, un interfaz similar y las herramientas típicas para la construcción del relato audiovisual. Las pistas de video se reproducen primero las que están más arriba, por dominancia, es así que los llamados insertos o “*Uppercut*” se superponen siempre, mientras que las audio lo hacen simultáneamente. En este caso un ejemplo del *Final Cut Pro*.



Vista de un proyecto de edición en Premire, otro editor profesional, muy utilizado



Vista de un protecto en VideoPad

El montaje es en verdad una segunda fase de dirección. Hay que crear la narración con los elementos de los que disponemos. Los que hemos filmado, los que hemos recogido como materiales adicionales y de los que podemos disponer para la creación del montaje audiovisual. Así, los modos de proceder en el montaje tienen sus métodos y sus técnicas adecuadas para las necesidades que

cada proyecto necesita. El montaje, se puede definir de varias maneras. De un lado podemos recurrir a la explicación del cine clásico como una forma de pegar dos trozos de película entre sí. Pero también podemos aludir a que el montaje es el arte de la creación audiovisual, y que es a su vez la esencia de la comunicación. Los ruidos en la comunicación son obstáculos que dificultan la transmisión del mensaje, por eso hay que pensar detenidamente cuando montamos. El montaje audiovisual se compone de tres elementos básicos: espacio, tiempo y sentido. Cómo pasar de un espacio a otro a través de cambios de plano y/o de encuadre, y no solo cambiar de lugar. Y saber también cómo hacer cambiar de un tiempo a otro tiempo a través de la articulación del espacio y del tiempo. Para cambiar de espacio y de tiempo, o de sentido, no siempre hay que cambiar de plano. Lo que hay que hacer cuando se monta es montar con planos continuos con cambio interno, o con planos que cambian de uno a otro plano, con cambio externo.

Reglas del montaje cinematográfico clásico nos dicen lo que tenemos que hacer para construir la secuencia. Por ejemplo, cuando hacemos un *zoom(in)* en un plano, sin cortes, estamos haciendo cambio interno en el propio plano. Ayudados por la tecnología del servo del propio zoom de la cámara. Mientras que, si pasamos de un plano medio a uno de detalle, con un corte de plano entremedias, el cambio está siendo externo. Y lo estamos haciendo con el programa de edición, en montaje fuera de la grabación. Es necesario conocer algunos rudimentos y terminología a la hora de trabajar con metodología y técnicas audiovisuales. Pues en ocasiones confundimos la terminología y no diferenciamos o denominamos bien lo que es un plano, una toma o una secuencia. Aunque seamos investigadores, antropólogos, es necesario conocer los conceptos básicos y usarlos con corrección. Es algo similar a lo que sentimos cuando se confunden la etnografía y la antropología en esos pretendidos “documentales etnográficos” tan frecuentemente presentes en los medios de comunicación.

Una toma no es lo mismo que un plano. El plano es la unidad mínima de sentido y comprensión. Así de una toma se pueden obtener varios planos, pues la toma corresponde a todo lo que hemos recogido con la cámara desde que apretamos el botón de grabar hasta que lo paramos de nuevo. Se parecería

mucho a eso que consideramos una nota escrita de campo y que puede estar compuesta por una o varias frases. La secuencia se compone generalmente de tres partes: inicio, desarrollo y final. En ella, como podemos apreciar hay un orden que pretende ser explicativo y busca el sentido en su propio espacio y tiempo, de ahí que la suma ordenada y organizada de planos puede constituir una secuencia y una suma ordenada de secuencias compone el montaje final. El cine clásico trata de transmitir sensaciones de igual modo que el documental lo hace con la realidad, por lo que la interpretación del espectador es clave, hay que escuchar lo que piensa. La función de la creación audiovisual es transmitir un mensaje a través de la narración construida a base planos que explican y dan sentido a la historia que se quiere contar. Hay que tener en cuenta que en montaje las cosas no son lo que son, sino lo que aparentan ser, es decir lo que el contexto impone. Pero el contexto también lo estamos manejando, al menos en parte, o lo intentamos prever.

Así es como damos sentido en el montaje a la narración. Las figuras estilísticas que provienen de la literatura, como la elipsis nos ayudan a resolver las situaciones en las que tenemos que cambiar de espacio y tiempo manteniendo el sentido de la explicación. Son muy útiles, hay que conocerlas y explicarlas dentro del estilo de la narración que construye la forma de contar los sucesos. De igual modo que en Antropología encontramos muy útil la explicación a través de las paradojas para entender los rasgos de algunas culturas que aparentemente nos parecen contradictorios.

El uso de la paradoja en el caso de Jean Rouch es muy claro en el caso de muchas de sus películas. Así es el caso de *Petit á Petit* (1971) en la que unos jóvenes africanos con una sociedad de *importación – exportación* en Níger hacen viajar a uno de ellos, Damouré a París como modo de investigación para la expansión de mercado del negocio. Pero lejos de este propósito el relato que Rouch nos ofrece, es el de un protagonista que se dedica a observar cómo se vive en París y este manda cartas a sus amigos y socios, Lam e Illo, relatándoles el modo de vida de la ciudad y sus gentes. Algo así como lo que hacían los antropólogos en la época, lo que el director lleva al extremo hilarantemente cómico cuando Damouré se dedica a tomar medidas antropométricas por la calle

a los parisinos, tal y como lo hacían bajo premisas de investigación científica los clásicos naturalistas de corte positivista. Con esto Rocuh pretende hacer una etnografía compartida, un tanto *surrealista*, y más allá del “*ellos frente a nosotros*”. Este carácter está muy marcado en toda su obra donde se muestra su amor África y sus gentes.

Pertenezco a una generación que ha crecido no solo viendo películas sino también con alto grado de influencia de la televisión y la publicidad que ésta emite. Esto, como todo, puede tener sus ventajas y sus contrapartidas. Este hecho ha creado una enculturación en la forma de mirar y, por tanto, a la hora trabajar con medios audiovisuales también supone una serie de condicionantes, con frecuencia aprovechables ventajosamente. El audiovisual tiene un lenguaje propio lleno de reglas que han calado en la sociedad y en la cultura creando nuevas formas y protocolos de comunicación. Contar historias es la base más sencilla para explicarlo: ante nuestra atenta mirada suceden cosas y hay personajes tanto en la ficción como en los documentales. Y hay una especie de acuerdo entre el espectador y la pantalla mediante el que se crea un lenguaje en el que se omiten cosas porque se sabe que existen.

El denominado montaje hegemónico que se usa tanto en el estilo televisivo como en el cine es el que se adoptó en los años 1910 y se consolidó en 1930 en Hollywood, aunque hasta los años 1960 no varió a un estilo moderno que aboga más por lo ecléctico y es el que llega reformulado a nuestros días. Es en este tiempo también, en los años 60, cuando los documentales con contenido antropológico modernos comienzan a producirse en mayor número; pensemos en Jean Rouch principalmente. El origen del documental, no hay que olvidarlo, está en los experimentos científicos de finales del XIX (casi parejo al descubrimiento de la fotografía) y en la preocupación por generar y mejorar el conocimiento científico, y cómo no, también de la diversidad humana. Eso es *Nanook of the North*. El cine, sin embargo, hunde sus raíces en el teatro, tanto para los actores como para los directores. Por eso las formas de montaje son las que son, y han calado principalmente dos. Las dos escuelas de montaje son la americana y la soviética. El montaje americano está en oposición al de los soviéticos en cierto modo, pues es un tipo de montaje que hace hincapié en hacer

cortes pero que estos no se noten, creando una técnica de invisibilidad del montaje. Lo cual es una paradoja, porque tratar de suavizar los cortes no ayuda muchas veces a que se produzca una mayor comprensión de la narración fílmica. Entender la invisibilidad del corte de forma literal impide la fluidez que es de lo que realmente sirve la función del montaje: crear sentido en la comprensión de la explicación, en hacer avanzar el relato.

Técnicas de montaje pensando en Antropología

Entre las técnicas de montaje hay seis formas que son las que dominan los modos clásicos de corte o la transición de planos para el montaje. Los más comunes son el corte y el encadenado. El corte se basa en la yuxtaposición de planos unos tras otro, mientras que el encadenado funde ambos planos creando un efecto de disolución entre el final del primero y el inicio del segundo. Si bien estos tipos de corte de plano en la técnica audiovisual son un tanto fríos en su explicación, es a causa de su descripción formal y mecánica para la edición y el montaje de planos y secuencias. Pero debemos de pensar en su posibilidad de usos desde la creación de sentido, bien descriptivo o bien interpretativo desde los fines de hacer Antropología audiovisual. Los seis tipos presentados a continuación nos sirven de referencia a la hora de pensar cómo hemos de usarlos en función de nuestros fines de investigación. También están las llamadas transiciones con efectos que se usan para que los planos aparezcan unidos a modo de sutura con distintos efectos como el fundido, que se parece al encadenado, a través del efecto de desenfoque, el barrido o las cortinillas. Estos efectos digitales están incluidos en cualquier programa de edición. Su uso ha de estar bien justificado (estética y epistemológicamente), pues su abuso o mala praxis pueden dar como resultado una desconcentración en la atención y desmerecer la calidad del audiovisual. Voy a dar cuenta de sus características principales, de los tipos de corte asociados a las técnicas de montaje con el fin de arrojar un poco de claridad de sobre sus particularidades, aunque para ahondar en estas formas podemos acudir a la bibliografía y otras referencias.

- **El corte en movimiento:** se resuelve a través de un cambio de plano o de ángulo, sin variar mucho la velocidad de movimiento de un plano a otro para

dar continuidad. Aunque no es los más usados en los documentales, pues si no se dispone de varias cámaras cuando se graba es casi imposible, su uso es para tratar de dar continuidad a la acción. Esto se puede usar para muchas acciones durante el montaje de un ritual puesto que tiene partes diferenciadas, que después de grabadas por la cámara debemos montar con un sentido para que resulten comprensibles. De igual modo ocurre cuando grabamos una entrevista con varias cámaras, no siempre utilizamos el mismo tiro de cámara, incluso podemos valernos de los recursos que captan las cámaras no principales, pues suelen ir destinadas a grabar las manos, los ojos o gestos propios del entrevistado que en el montaje podemos usar de manera alternada.

- **El corte causa-efecto:** se basa en la relación causa-efecto como su propio nombre indica, y aunque puede haber un salto en el tiempo, es por una causa física inmediata. Está muy en relación con la noción de *raccord* (continuidad). El caso más típico es el de la mirada, un plano en el que alguien mira, se suelen ver sus ojos mirando algo y en el siguiente plano contiene lo que miraba el primero. Esto es una relación de causa-efecto según el mismo Jean Luc Godard, quien lo utiliza en muchas de sus películas de ficción. Esta técnica se puede utilizar también en un documental antropológico para la construcción de sentido a través de este tipo de montaje de imágenes en el que la relación entre lo que se mira y lo que se ve a continuación guarda una relación directa formal de causa- efecto.

- **El corte de sonido:** o el no corte, pues este tipo se basa más en la continuidad sonora, en la que pese al cambio de plano en imagen el sonido es continuo. Este hecho está muy analizado desde varios ángulos y disciplinas tales como la filosofía, la psicología y la fenomenología. Por eso lo podemos utilizar como un recurso a la hora construir relatos en los que pese al cambio de plano de imagen el plano sonoro se mantiene. Esto lo podemos hacer tanto cuando hacemos cambios de plano de contexto en los que el fondo sonoro es musical, como cuando montamos una entrevista de manera que la sucesión de imágenes mantenga la voz de narrador o del entrevistado de fondo.

- **El corte por parecido formal:** es el cambio de un plano a otro por similitud tanto de imagen como sonora. Da continuidad. Es un recurso para hacer transiciones sin que resulten bruscas o chocantes. La forma de pasar de un plano a otro es una acción que podemos pensar en la fase campo mientras grabamos. Por ejemplo al grabar a Xavier Santxotena en su museo taller hablando sobre cómo son los retratos de sus esculturas en madera, en el plano siguiente, en el futuro montaje puede una imagen (una foto por ejemplo, o un cuadro) de la persona retratada, pues la continuidad la daría el parecido formal entre las caras de los retratos. Un ejemplo de los muchos que podemos pensar si aplicamos la creatividad de los momentos de grabación unidos al posterior montaje, yo mismo lo he utilizado ya cuando monté mi primer trabajo de la Escuela de Cine sobre los autorretratos del artista Juan Moral, donde el plano final fundía su cara a uno de sus autorretratos, el más figurativo de los tres. Pensemos que esta transición se puede hacer también a través del sonido

- **El corte de continuidad por la idea:** a través del simbolismo se alimenta el llamado *raccord* (entendido como la continuidad) y la comprensión por relación de ideas. Se suele usar mucho en publicidad, en el humor, y deja una cierta libertad a la hora de saltarse las reglas clásicas. Este tipo de corte para hacer la transición de imágenes es muy recurrente en la películas de humor clásicas, como las de los hermanos Marx, si por ejemplo vemos caer aún personaje y en plano siguiente, vemos un plano de un tren descarrilar, con esta concatenación magnificamos el efecto de la caída primera del sujeto. Este tipo de montaje puede resultar perverso para los fines de investigación y su uso puede estar algo restringido y limitado por la ética profesional.

- **El corte en el punto máximo de interés:** se basa en lo visual, a través de fijar la atención en un punto concreto, es casi publicitario. En los documentales no se ve mucho, pero se puede aplicar para destacar el interés en un punto concreto del plano, y de un plano a otro. Los *contraplanos con escorzo francés* pueden ser parte de esta técnica, pero a veces despista demasiado, aunque nos ayuda a dar referencia de la posición. De la forma en la que podemos usar este tipo de corte en relación a los documentales, es cuando se hace una entrevista a dos cámaras y podemos incluir la presencia del entrevistado en el

plano del entrevistador, para no perder referencia de la persona importante. O también en el caso del tener la figura de un conductor también nos da esta posibilidad. Como ya cité en la lista de los 8 elementos, Michael Moore, hace mucho este tipo de transición en sus películas como modo de mantener la tensión narrativa. En *Bowling for Columbine* (2002) , por ejemplo la secuencia de arranque en la que se ve como el director conductor entra en una sucursal bancaria en la que por abrir una cuenta corriente se regala una escopeta, entra y abre una cuenta. Tras esta escena en la siguiente escena que cierra la secuencia y en ella se ve a este salir con una escopeta al hombro diciendo: “ya la tengo”. Con esta puesta en escena el director trata de criticar la facilidad de conseguir armas en los Estados Unidos a través de esta forma de montaje.

Estas son las formas clásicas de corte, las que dominan dentro del lenguaje audiovisual, y de igual modo que las palabras y las normas que rigen la lengua nos sirven para escribir, estas formas nos han de servir para editar y montar secuencias que conformen nuestro audiovisual. Y teniendo en cuenta además las consideraciones previas en relación al sentido de interpretar y generar conocimiento antropológico, es como debemos crear. Las técnicas referidas anteriormente dan sentido al nivel epistemológico de representación que queremos usar según nuestro estilo, o nuestros fines de investigación. Una vez más es difícil hablar aquí de recetas únicas válidas para todos los casos, hay que considerar la exclusividad y particularidad de cada trabajo.

La función básica del montaje es la de dar continuidad con coherencia narrativa y sentido de la narración. Los planos pasan de uno a otro creando una continuidad basada en tres aspectos según el contenido de cada plano: la palabra, la acción o el concepto que quieren transmitir. Cada una de las formas de montaje requiere un tipo de planos que concuerden. Estos planos, que se han obtenido fundamentalmente durante el trabajo de campo son la base del material bruto con el que trabajamos durante la fase del montaje. Esta es la base mecánica del montaje, pegar un plano a otro, y se complementa con las transiciones. Las transiciones son la forma de pasar de un plano a otro. Hay tres formas fundamentales: al corte, con efecto, o a través del sonido o lo que se llama en la jerga “encabalgamiento”. Esto está en relación con el “no corte” citado

anteriormente como una de las formas de montaje y que trata de dar continuidad a través del sonido. Ya advertí en las fases anteriores de la importancia de cuidar el sonido en todas las fases del proceso de creación de un audiovisual. Durante el montaje y la postproducción, como expondré a continuación, también hay que ser muy cuidadoso con el buen trato de la banda sonora.

Otras dos formas de empalmar dos planos o de montar, en definitiva, es a través de la técnica barrido o de los planos en movimiento, o también a través de la de los conocidos “planos secuencia”. Los planos en movimiento se conciben como una forma estética de hacer avanzar el relato desde el proceso de grabación. Así lo que grabamos casi se puede editar directamente. Si concebimos el seguimiento de un ritual que observemos y que sepamos que tiene un movimiento determinado podemos planificar la forma de observarlo y de seguirlo con la cámara con un movimiento uniforme. Un movimiento por ejemplo de izquierda a derecha que se mantenga a la misma velocidad y al mismo pulso de cámara como en el ejemplo de la película de Alain Resnais, *Noche y niebla* (1955), donde el *travelin* lateral de izquierda a derecha constante marca el ritmo y a estética de la imagen de la película.

En el caso de los planos secuencia es muy similar. Pero no son planos pensados para montar detrás de otros planos secuencia necesariamente como la continuidad que requieren los planos en movimiento. Los planos secuencia son planos que contienen una secuencia completa grabada en la cámara sobre la que difícilmente podemos editar. Pues es además contrario a su naturaleza, y cortaría el plano secuencia. El contenido del plano tiene los tres ejes de comprensión, espacio, tiempo y sentido, que hacen que la historia avance y tenga lógica explicativa frente al resto de secuencias. Tienen por tanto un principio, un desarrollo interno y una conclusión que cuando se trabaja con la realidad, y se es ducho en el manejo de la cámara se puede obtener tanto en una entrevista como en una observación. La decisión de poner este plano, generalmente largo de duración y denso de contenido, se toma en el montaje. Cuando se puede evaluar realmente y tras el visionado si es apropiado y sirve a los fines del audiovisual.

El postulado *standard* sobre el que se basan los cánones básicos del montaje cree en la continuidad del mismo, pero también hay un determinado espacio a la innovación en las técnicas de montaje. Más allá de las recetas clásicas hay que pensar en cómo vamos hacer el montaje en función de nuestros intereses. Para esto es muy inspirador leer el libro de Walter Murch (2003). Este experto montador de muchas de las grandes películas de ficción (*Apocalypse Now*, *El paciente inglés*, etc.) hace una muy buena reflexión sobre la filosofía de las técnicas de montaje en las que la clave está en mantener la continuidad de la comprensión en la narración. Como el cine, todo audiovisual se basa en la imagen en movimiento, y a través de ésta es como realizamos el montaje audiovisual en sus distintas formas. Siempre hay un objetivo: ¿qué se quiere contar? Este es un pensamiento de carácter estratégico, que hay que entender como en la etimología griega. La estrategia general alude a las grandes decisiones, mientras que las tácticas se refieren a cómo actuar paso a paso. La estrategia es pues la visión general y la táctica es la particular, de igual modo que cuando planteamos una investigación. La estrategia de la comunicación es la de contar historias, la de investigar es generar conocimiento.

La estrategia del comunicador es contar historias, y siempre tiene que haber un porqué, y además ha de transmitir sensaciones. Hay que hacer que el espectador se involucre en lo que se está haciendo. Por eso hay que medir cada plano y justificarlo; por qué está y cómo está montado. Tanto en documental como en Antropología audiovisual han de tener estos elementos en su elaboración un buen guión, una estrategia y unas tácticas, pues además de información hay que transmitir sensaciones. Por eso necesario montar y editar con un sentido, pues de igual manera que grabar no es simplemente tomar registro audiovisual de lo que se nos presenta frente a la cámara, la forma de montar los planos y editarlos tampoco lo es. Y aunque como siempre hay que tener un cierto grado de predisposición a estar abierto a la improvisación, hay que ir dirigido hacia algún lado también. Tener planificación, un enfoque y una problemática definida, y estar siempre apoyados, de algún modo, por la ayuda del guión nos asegura un éxito en la medida de nuestras metas y posibilidades. Los planos han de tener una duración, una musicalidad narrativa y un ritmo que

se puede alternar de un plano a otro de modo que ayude a crear los clímax emocionales. Esto nos facilita la forma de asimilar la información y de seguir la lógica que le demos a la narración. Para Murch el montaje tiene que ayudar siempre a que la narración avance en un sentido explicativo y además tiene que tener un componente emocional que ayude a sentir algo, empatía o rechazo, para poder entender e identificarnos. Esto está también en la base de la Antropología a mi modo de ver, la capacidad de transmitir empatía, de hacer comprensible a los demás otras realidades y visiones de mundo. Al tratar de llevar más allá la experiencia de campo propia, si además lo hacemos con imágenes, estamos haciendo de algún modo Antropología audiovisual. La forma de montar de Murch se basa en la regla de seis. Seis puntos clave para montar y editar el audiovisual (*The Rule of Six*) que podemos aplicar a las formas de la Antropología visual para editar en función de nuestros intereses y objetivos. Esta es una lista de prioridades para aplicar al corte de cada plano para darle su contenido y duración.

En palabras del propio autor; *“Lo que estoy sugiriendo es una lista de prioridades. Si no hay más remedio que renunciar a algo, no renunciaremos a la emoción antes que al argumento. No renunciaremos al argumento antes que al ritmo, no renunciaremos al ritmo antes que a la dirección de la mirada, no renunciaremos a la mirada antes que a la bidimensionalidad de la pantalla, no a la bidimensionalidad de la pantalla antes que a la continuidad espacial.”* (1995:33)

Para entender los seis puntos a los que hace referencia los interpreto aquí a continuación en clave que se puedan integrar en la descripción y la interpretación antropológicas:

1-*Emoción*. Se trata de construir veracidad, de añadir desarrollo al relato y esto es la clave principal para Murch. Como antropólogos debemos hacer historias interesantes, contar cosas que resulten atractivas, que capten la atención no solo del público especializado, sino que sean comprensibles para el gran público y enseñar así cómo es y en qué consiste nuestra forma específica de trabajar. Esta es otra clave añadida de nuestro trabajo y por esto nos valemos del lenguaje cinematográfico, de sus técnicas y de sus virtudes. Por esto tomo como

ejemplo y guía estos puntos propuestos por Murch. Transmitir emoción es conectar con el espectador captar su interés y hacer que quiera seguir viendo, sintiendo, compartiendo, haciendo suya y comprendiendo la historia que estamos contando. Cuando hacemos el montaje debemos pensar en este sentido, en hacer que nuestra historia contenga una carga de emoción, que transmita la empatía que como antropólogos establecemos con los informantes y su contexto. Esto se tiene que notar, tiene que estar presente y quien vea el audiovisual lo tiene percibir. Más allá de las explicaciones de corte psicológico cognitivo sobre la atención y sus mecanismos, que son muy válidas, tenemos que aplicar el sentido común a la hora de hacer que la historia sea interesante, que la forma de narrarla sea atractiva, tratando de conectar con el espectador sin caer en los tópicos estereotipados. Para construir un relato con descripción e interpretación veraz, basado en la experiencia, necesariamente tiene que transmitir las emociones.

2-Argumento. Hacer avanzar la historia, o la comprensión a medida que avanza la historia es clave. No hay que valorar los planos por su estética o complejidad técnica sino por su contribución al avance de la narración. Necesitamos que la información fluya, lo que no quiere decir que no podemos avanzar y retroceder en la historia, e ir de delante hacia atrás, con *elipsis* o *flashbacks* que hagan o ayuden hacer la historia totalmente comprensible. Hay que hacerla avanzar en sentido narrativo, no lineal a través del tiempo transcurrido, sino más bien a través del sentido sobre cómo queremos contar la historia. Esta es la segunda clave para Murch en orden de importancia, pues es lo que sostiene el avance de la narración y le da comprensión. La línea argumental no solo remite pues a la narración, sino también a la estética narrativa que utilicemos, a la presentación de los personajes, su forma de integrarlos en el contexto y cómo describimos los hechos presentados.

3-Ritmo. El corte es lo que crea el sentido del ritmo que mantiene la atención del espectador. Esto es clave de igual modo para la construcción de sentido. Tanto si es antropológico como si no, pero el ritmo lo decidimos nosotros. El ritmo de la explicación antropológica puede ser muy distinto al de la televisión o el cine clásico. Por esto los ritmos de la narración, de las imágenes

que utilizemos pueden ser tratados de forma distinta a la que nos acostumbran los medios dominantes. Así, a través de repeticiones o de cambios de velocidad de las imágenes, de la duración de los planos y de la forma que previamente los hemos encuadrado, es como creamos el ritmo propio que pretendemos adecuado para narrar la historia. El uso de los recursos narrativos y de las figuras estilísticas nos da una cadencia en el ritmo de montaje del audiovisual. Sobre cómo y de qué manera queremos mantener la tensión narrativa. La Antropología audiovisual se diferencia bien del cine de ficción comercial pues suele servirse generalmente de planos largos con gran cantidad de información densa en su contenido y con un ritmo distinto al de las acciones de ficción. Es normal, pues trabajamos con la realidad. Pero no quiero decir con esto que sean los únicos, pero son planos más lentos y sobre todo con un tipo de intención distinta a la que buscan los informativos televisivos. Generalmente, estos planos no solo son más largos en duración sino también de encuadre, tratando de reflejar en muchas ocasiones los dos lados de un mismo hecho y el contexto también. Al editar este ritmo, este tipo de encuadre, el contenido en los planos se tiene que reflejar, ha de estar presente.

4-*Dirección de la mirada*. El trazo del ojo (*eye trace*), o el conducir la mirada del espectador hacia donde queremos es también fundamental. Hay que hacerlo con el movimiento y aprovechando las formas o los símbolos que aparecen en la pantalla buscando la continuidad. Es aquí donde cobra sentido la forma del corte del plano, del cambio de imagen. Conducir la mirada es la forma de construir sentido en la narración. De esta manera es como calculamos la cantidad de información que contiene cada plano para construir el sentido general de la historia que contamos de forma audiovisual. Esta es la clave, este es “*el momento del parpadeo*” cuando se cambia de información, y la forma como se hace y se piensa para que resulte comprensible y atractivo al espectador. No es una cuestión de entretenimiento, aunque tampoco queremos aburrir. De igual modo que en el lenguaje escrito hay que hacer que el lector esté cómodo y reciba información atractiva e interesante, con el audiovisual ocurre exactamente lo mismo. Los canales son distintos, por lo que el lenguaje también cambia. Dirigir la mirada, o la atención, es una forma de reunir los elementos anteriores: la

emoción, el argumento y el ritmo, que escogemos y combinamos para lograrlo. Siempre tenemos que tener como referencia el horizonte de explicación de la Antropología, describir e interpretar, pero a través de imágenes y sonidos. Esta es la decisión más complicada, hasta dónde hemos de aguantar los planos antes de cambiar al siguiente, cómo combinar las imágenes para crear sentido descriptivo cuando corresponda y explicativo cuando sea pertinente para construir nuestra interpretación.

5-La bidimensionalidad de la pantalla (2D). Hay que entender la física espacial que delimita la pantalla que es donde vemos la imagen. El eje de 180 grados es el que marca el entendimiento de la realidad en el montaje audiovisual. Hay que respetarlo para no confundir a la audiencia, a no ser que se rompa de forma intencionada. Respetar los ejes de realidad que tratamos de representar a través de medios audiovisuales tiene unas limitaciones técnicas que hemos de conocer, respetar y usar con sentido explicativo. Entendemos la realidad como la vemos, pero también la entendemos en la forma en cómo la representamos. Así el eje de 180 grados o línea del horizonte que respetamos es clave para entender la situación, la localización y el desarrollo de las acciones particulares y de la historia en general. El espectador tiene que entender lo que ve en la escena y la película en general. El “no saltarse el eje”, tal y como se suele hacer referencia en el lenguaje audiovisual es la clave del mantenimiento de un buen montaje con coherencia y sentido. Si queremos hacer Antropología audiovisual nos tenemos que regir por las reglas básicas del lenguaje audiovisual y esta es una de ellas, es una cuestión de forma y de no confundir al espectador. Además, sirve para generar coherencia con el modo de representación en que se basa la realidad que presenta una pantalla que solo puede representar dos dimensiones, pues es plana y la profundidad al igual que en la pintura aparece de fondo, donde las líneas rectas se convierten en convergentes en el punto de fuga por causa del efecto óptico.

Para entender esto se recurre muchas veces al clásico ejemplo de “el caballo del malo”, ese que es más lento –menos veloz- que el del bueno, el del protagonista. Es un efecto que se consigue a través del código narrativo de nuestra cultura. Al igual que los textos, que se leen de izquierda a derecha,

cuando hacemos la narración audiovisual también representamos el avance de izquierda a derecha. Este es el recorrido que hace el caballo cuando aparece en pantalla, mientras que el del enemigo, el malo, aparece de derecha a izquierda, en sentido opuesto y aunque avanza a la misma velocidad, al producir su aparición del lado contrario interpretamos que su velocidad es más reducida. Esto se debe a cómo interpretamos culturalmente.

6-*El espacio tridimensional de la acción (3D)*. Así la regla de no saltarse el eje de 180 grados, es a lo que refiere este punto de acuerdo con el anterior. La realidad en audiovisual digital, no en el moderno 3D como efecto óptico, se basa en las dos dimensiones del plano y las tres dimensiones del espacio. Esto es sobre todo una regla para cuando se edita con *plano y contraplano*, o el uso de dos cámaras durante la grabación. Son reglas que hay que cumplir si queremos hacer entendible el montaje. Hacer referencia a lo que comúnmente se llama “salto de eje” es más una forma de mantener las formas de narración y de representación audiovisual para no confundir a la audiencia. No saltarse el eje es una de las claves de la narración de la creación audiovisual, de la creación de sentido entendible en función de las reglas de representación que tiene el audiovisual.

Este efecto es muy reconocible en una de las escenas del principio de la película de Stanley Kubrick *2001: Una odisea en el espacio* (1968) cuando los astronautas bajan a inspeccionar el gran *tótem* negro en medio de la cantera excavada. Cuando descienden por las terrazas en rampa de tierra para llegar al punto donde se encuentra el monolito hay una yuxtaposición de planos en la que intencionadamente el propio Murch hace uso del salto de eje. Utiliza esta ruptura para construir una confusión en la audiencia y dar sentido, según sus propias palabras, al avance del relato a través de la confusión. Una forma de representar el interés de la imagen encuadrada de manera emocional, agitando la atención de la audiencia, preparándola para lo que va a ser el resto de la película. Este tipo de efectos, de recursos, son los más usados en los montajes de ficción, pero dado el carácter abierto y moderno de las técnicas de montaje tenemos no solo que conocerlos e interpretarlos, sino también pensar en

integrarlos en nuestros montajes siempre que tengan una justificación de sentido antropológico.

Para Murch hay un orden de propiedades y por esto coloca en este orden su regla de los seis pasos. Si hay que sacrificar alguno de ellos siempre lo haremos de abajo hacia arriba, discriminando por orden de menor importancia. De este modo nos damos cuenta, y sobre todo en la experiencia de la práctica que emoción, argumento y ritmo están sumamente conectados entre sí en la creación de sentido, de igual modo que los dos puntos finales son los que colocan en espacio el plano y lo hacen comprensible. Por esto es por lo que cada elemento tiene un porcentaje de importancia de manera decreciente; emoción (51%), argumento (23%), ritmo (10%), dirección de la mirada (7%), la bidimensionalidad de la pantalla (5%) y el espacio tridimensional (4%). Entender estas premisas del cine clásico nos puede ayudar a construir un montaje audiovisual favoreciendo nuestro interés por la descripción y la interpretación antropológicas. Esta forma de construir la narración audiovisual, tal y como la entiende Murch, nos puede inspirar y hacernos conscientes de las posibilidades de construir sentido al montar las secuencias.

La continuidad en el montaje de las Historias de vida audiovisuales

Las técnicas de montaje se pueden resumir en dos principales: el montaje lineal y el montaje alternado. Estos tipos son los predominantes en el lenguaje audiovisual y voy a tratar de explicar cómo aplicarlos en audiovisuales antropológicos. Es una cuestión de lenguaje y reglas de uso que aplicamos a nuestra disciplina. Es como aprender una lengua y tratar de hacer poesía con ella, una especie de proceso de creación artística en el que hay que regirse por las normas del lenguaje propio tratando de ser original y creativo. Sin olvidar el rigor que impone la creación de conocimiento antropológico. Narrar en imágenes, más acertado que hablar de escribir con imágenes, es pues un proceso de creación con rigor e imaginación.

Las técnicas de montaje clásicas, que vienen del cine de ficción han caldo en el estilo de montaje de los documentales. Pese a ser las mismas técnicas, los retos no son los mismos. El documental tiene la necesidad de mantener la atención del espectador exponiendo un tema, haciéndolo atractivo e interesante

y no como hace la ficción a través de las estructuras narrativas clásicas como el drama, o la comedia. A nosotros nos interesa más trabajar la temática como foco del interés, y eso de lo que se trata en el estilo y los fines de la Antropología audiovisual, pues se trabaja con la realidad y no con las reglas del guión de ficción construido a través de secuencias con varios planos y tomas desde distintos ángulos. Es por esto que las técnicas de montaje las tenemos que pensar en clave de trabajo con la realidad, pese a ser un concepto ambiguo y difícil de definir, pero que en nuestro caso lo entendemos como aquello que no está planificado en un “guión de hierro” con escenas, secuencias y diálogos. El interés reside en el contenido y en su tratamiento, tanto en la investigación como en la narración audiovisual. Trabajamos con temáticas más que con historias, en sentido narrativo, y tenemos a la hora de editar algo más cercano al concepto de libertad –de algún modo- de exponer ideas y reflexiones, valorando el tiempo de análisis reposado sobre los plazos del modelo de rentabilidad industrial cinematográfico o televisivo.

Como he señalado anteriormente, mantener la emoción, la solidez del argumento y el ritmo son las claves de un buen montaje audiovisual. De este modo es cómo vamos a conseguir dirigir la mirada más que en el sentido de la estética, en el de los planos, para hacer posible la comprensión de significados a través del contexto. Como ya he señalado la bidimensionalidad es el modo de representar propio de la pantalla, y el espacio tridimensional es el que delimita el mundo real sobre el que trabajamos y lo tenemos que entender para poder representarlo de un modo adecuado a los códigos de creación de sentido audiovisual.

Los tipos de montaje en sentido técnico se resumen en dos, el montaje lineal y el montaje alternado en sus dos vertientes, el yuxtapuesto y el paralelo. Es la forma de modelar la narración según más interese o convenga a nuestro relato. Alternando planos y secuencias se narran los hechos. Estos dos grandes tipos están muy en relación a los tipos de Historia de vida y de construcción de la narración de seguimiento del relato. Y se caracterizan por:

-*El montaje lineal*: es la forma más común y se estructura de forma cronológica. Paso a paso se va avanzando en la continuidad a través de la misma

unidad de tiempo. Es un montaje de tipo conceptual. Lo que no quiere decir que no se puedan plantear saltos, bien hacia delante o hacia atrás en el relato, manteniendo su sentido. Técnicamente, consiste en que entre cada cambio de plano hay una continuidad siguiendo la acción. La elipsis siempre ha de ser suave y caben dos formas de hacerla. Una a través del plano de espera y otra a través del plano sostenido. Algo que a veces resulta complicado pues al no hacer ficción por planos y secuencias repetidas, y trabajar con la realidad, hay que buscar planos que nos convengan o insertos de imagen que nos ayuden a la creación de sentido y hagan avanzar el relato. Este tipo de montaje suele ser el más usado, por la lógica en la continuidad y el que a primera vista nos puede resultar más acertado para la Historia de vida, de relato único, o cualquier otro tipo de relato construido en base a la creación de sentido antropológico, pues sigue un orden fácilmente entendible y de construcción. Pero no es el único y dominante y podemos pensar en usar también modos alternativos. Esta linealidad, es relativa, pues hay que tener en cuenta que las acciones se han de condensar y pese a seguir la cronología el relato se puede mover en diferentes espacios y lugares, como también en diversos momentos, etapas, periodos y épocas de la historia.

El montaje lineal desarrolla hechos, pero también conceptos y es muy recurrente a la hora de hacer Historias de vida, pues el desarrollo del relato lógico nos ayuda a la comprensión como espectadores. Así cuando componemos audiovisualmente el relato de un personaje es más sencillo también mantener la información a través de la sucesión de planos donde relatamos lo que sucede, cuándo, dónde, cómo e incluso porqué sucede. Esto está muy en relación con los orígenes del cine como experimento científico, en sucesión lógica, más que en el fin narrativo de entretener. Sin embargo, utilizar esta técnica para montar una Historia de vida de relato único completa resultaría muy monótono, por su linealidad valga la redundancia. Si abusamos de este tipo de montaje corremos el riesgo de caer en una descripción poco interpretativa, aunque es lícito utilizarlo para algunas secuencias como las de arranque por ejemplo para encauzar el relato. El enfoque narrativo se queda limitado para las posibilidades que nos ofrece las posibilidades de montaje con las herramientas modernas de edición no lineal.

Cuando hicimos el montaje de *Carmelo Lisón y el desarrollo del Antropología visual en España*, al ser un homenaje a su figura, en la que repasábamos su trabajo en relación a los inicios del trabajo de campo con medios audiovisuales, y solo tratamos esta perspectiva desde su relato usamos un tipo de montaje lineal por la sucesión cronológica de los distintos rituales filmados y en le que solo intervenía su voz en el relato. Este tipo de montaje nos era útil e idóneo en ese momento pues decidimos no tratar de incluir otras voces como complemento al relato, pese a que las podíamos haberlas buscado, nos interesó hacer un montaje de tipo lineal al tratar de centrarnos en la importancia de su figura como pionero.

En secuencias de observación, por ejemplo también es útil el montaje lineal. Cuando las editamos generalmente, lo hacemos en orden lógico para que el proceso sea comprensible. Para editar un ritual, de igual modo es muy característico montarlo de manera lineal, como en cierto hicimos en el trabajo de Plan 25 años después en los extras del DVD al comprimir en unos minutos un día de fiesta en orden de sucesión de acontecimientos, desde el inicio con los preparativos por la mañana hasta el baile final de la noche. Pese a usar un montaje de tipo lineal, para el relato del ritual, acompañamos el montaje con música acercándonos más al lenguaje del los *videoclips* haciendo algo más creativo. El montaje lineal es pues una técnica de corte más clásico, y poco usada de forma continua en el documental moderno pues los medios de edición y montaje no lineales modernos en formato digital permiten mayor facilidad para usar otro tipo de montajes más complejos –o alternados- que ayudan a articular múltiples significados al mismo tiempo.

-*El montaje alternado*: requiere de poder alternar dos o más relatos, tal y como se haría en las Historias de vida de relato múltiple. Y de igual modo que se narraría la Historia de vida de relato múltiple, se dan dos formas posibles, dos tipos de montaje, el yuxtapuesto y el paralelo. Se construye la narración intercalando los relatos con el fin de hacer un único relato, el que crea el antropólogo como montador y editor audiovisual. De tipo más ideológico tal y como lo define Eisenstein en base a los postulados de Kuleshov, trata las

emociones de forma simbólica a la hora de crear significados. Las diferencias están en que:

a) El montaje *alternado yuxtapuesto* intercala las historias para la construcción del relato, dando así un significado global que ayuda a una creación de sentido complementaria. Esto consiste técnicamente en que el corte rebaja el tiempo de transcurso de la acción o el relato. Los cortes se presentan de manera alterna con el fin de mantener la información y la atención.

Por ejemplo en una Historia de vida de relato paralelo, por ejemplo podríamos usar este tipo de montaje para el relato audiovisual del tal forma que se iría alternado las secuencias donde aparece cada uno de los personajes de forma independiente y sin cruzarlos, de tal forma que el espectador que cada personaje cuenta una historia o lo hace desde su punto de vista. Esto funciona cuando mejor cuando hay posiciones enfrentadas por ejemplo, al hacer un relato sobre un conflicto que enfrenta a dos bandos opuestos. Esto se puede ver en muchos documentales de Historia sobre la guerra donde sobre un mismo hecho como una batalla, cada ejército de cada país cuenta los sucesos desde su perspectiva, pensemos por ejemplo en las versiones del conflicto entre los Estados Unidos y Japón durante la Segunda Guerra Mundial. Si pensamos en el caso de una Historia de vida de relato múltiple, cuando hay posiciones enfrentadas podemos usar también este recurso para enfatizar la diferencia de opiniones que existe entre los distintos relatores.

b) El montaje *alternado paralelo*, lo hace de tal forma que hay dos acciones o relatos al mismo tiempo y se van sucediendo. Ha de haber dos o más centros de interés en espacio, tiempo o motivación común que los relacione para el que espectador por sí mismo comprenda los distintos puntos de vista planteados. El interés se ha de mantener continuo para no perder el sentido de la narración, aunque cabe también como recurso el usar un plano intercalado en el que no haya una acción específica.

Simplemente para mantener la relación alterna entre los dos focos de interés que se suceden en la historia o el relato.

En las Historia de vida de relato cruzado o polifónico, en el que intervienen varias personas, no solamente un único protagonista, se pueden alternar los discursos para generar el relato complementario. Se trata pues a través del montaje de encajar los distintos discursos de tal forma que terminemos por crear un relato múltiple de perspectivas plurales. Una tarea difícil no solo de ejecución técnica, a través de cortes, sino de análisis de los discursos con el fin de crear una única voz en el relato con distintas caras, dicho de otro modo. Hay una secuencia previa a la final, en el documental de *Plan 25 años después* donde aparecen casi todos los personajes que participan en el relato con laguna frase muy representativa de lo que supuso el acontecimiento de la Caravana. Dando voz a todos ellos de forma encadenada e intercalada creamos un único discurso creado con las perspectivas plurales de cada uno de los intervinientes a modo de reflexión en voz de los propios protagonistas. Y aunque no es una Historia de vida como tal, si que se pueden extraer algunas lecturas en clave de esta técnica pues fue un trabajo en el que se hizo una investigación y un montaje en el que participan los distintos actores que estuvieron presentes en los hechos.

Usar estas técnicas de montaje alternas son más acertadas a mi modo de ver por ser más cercanas al “nuevo lenguaje” y las posibilidades que nos ofrecen los editores de vídeo digital en los modernos programas informáticos. El montaje alterno, además está mas en relación a las propuestas desarrolladas con anterioridad sobre las posibilidades múltiples que ofrece el audiovisual a la hora de hacer descripciones de las acciones y de contextualizarlas.

Estos son los tipos de montaje más habituales en el lenguaje audiovisual, pero para aplicarlo a la Antropología audiovisual debemos pensar una vez más en cómo los vamos a adaptar. Sobre todo, qué es lo que más conviene a nuestros fines de investigación. Crear nuestro estilo propio basado en las reglas de montaje, como si de una ortografía se tratase, y crear sentido a los significados a través del análisis antropológico es la clave a la hora de hacer de montaje

audiovisual para la investigación antropológica. Para un mayor conocimiento se pueden consultar manuales de cinematografía, clásicos y modernos de los que hay citados en la bibliografía, pero mi interés reside aquí más en incidir en la noción de prestar atención a la creación de sentido antropológico.

Sin embargo, las técnicas de montaje que predominan desde el siglo XIX inventadas por los soviéticos como Eisentein, Vertov, Pudovkin o Kuleshov, principalmente, son las que influyeron el montaje americano, pues sus métodos y premisas son previas. Quizá por su alto grado de complejidad e intelectualidad fueron reformuladas de manera más sencilla y comprensible por la influencia norteamericana y no han triunfado como formas hegemónicas en su estado puro reinterpretadas por Griffith.

Para nuestros fines de investigación quizá lo que más interese, o por lo menos lo que más he usado en mis trabajos, es la propuesta de estilo de Vertov, pues es la más cercana al estilo del documental. Este autor trata “la realidad” desde su condición de objeto de filmación y después busca las formas de montaje más adecuadas. No como muchos de sus coetáneos (Pudovkin y Eisenstein) quienes trabajaban con el llamado “guión de hierro” que se obligaban a seguir al pie de la letra para construir la narración de manera descriptiva o creativa, artística o intelectual, trabajando a través de elementos de ficción y mediante la recreación. Pero Vertov lo que hace es trabajar con “la realidad” a través de sus distintos elementos y éstos a su vez son los que le dan la idea para seguir las pautas del montaje a través de lo que se va a grabar. La pretendida ventaja de este método es que no condiciona previamente (o al menos intenta eliminar supuestos prejuicios iniciales –algo interesante para la mirada antropológica) y abre un mayor abanico de posibilidades de trabajo, sin descartar los descubrimientos sobre la marcha, que pueden ser absorbidos más fácilmente para integrarse en el proceso de filmación. Con un “guión de hierro” no es posible integrar los imprevistos o nuevos descubrimientos.

También su propuesta de montaje queda más abierta y tal como él la plantea se basa en un proceso en el cual se selecciona, se ordena y se da la duración del audiovisual completo. El proceso de Vertov es a mi modo de ver el que más ha influido en la forma de montar las investigaciones por su propuesta

de pasos parejos a los de generar conocimiento. Por lo tanto, cuando nos acercamos al esquema propuesto por Juan Ignacio Robles, antes presentado, nos damos cuenta de que, en función de cada investigación, de cada idea que vamos a desarrollar tenemos que utilizar un tipo de montaje que responda a los fines epistemológicos que nos hemos propuesto y que han de estar en consonancia con las fases previas. El proceso de montaje de Vertov se basa en los siguientes puntos y es muy útil a la hora de hacer un proyecto de investigación de la naturaleza que sea. Estos son:

Idea
Investigar
Localizar
Plan de rodaje
Grabar
Visionar
Montar
Visionar de nuevo
Volver a montar

Lo primero es tener una idea, es la base de toda investigación. Hay que definirla bien y tenerla clara para desarrollarla, aunque hay que ir abierto al proceso de recogida de datos y ser flexible para establecer cambios ante cualquier situación no prevista. Así empezamos a investigar, a conocer, a aproximarnos al fenómeno cercano a la realidad. Después viene la necesidad de localizar, encontrar el sitio de la acción donde sucede lo que vamos a investigar y donde vamos a grabar, que es el paso siguiente. Este punto está estrechamente relacionado con una de las formas más eficaces de construir el contexto con medios audiovisuales y debería ser un punto de especial atención en el trabajo antropológico. Grabar es el primer proceso clave y consiste en mirar, por supuesto en mirar a través del visor de la cámara, encuadrando todo aquello que desde una perspectiva antropológica nos parece susceptible de convertirse en un dato. Grabar mucho es algo que nos permite la tecnología digital, es lo mismo que mirar mucho, atender a lo que nos rodea, buscar, captar lo que puede resultar elusivo o tiende a desaparecer porque son acciones, enfocar nuestra

mente para recoger lo que nos parece relevante, para luego empezar con el visionado. A pesar de toda nuestra capacidad enorme de acumular metraje digital es importante, tan importante como recoger abundantes datos, saber seleccionar, no caer en la torpeza de pensar que la cámara lo recoge todo y lo pone a nuestra disposición para recuperarlo luego. Es necesario desarrollar unas pautas de observación flexibles que nos permitan ir apuntando lo más relevante y nos obliguen a una reflexión continuada sobre cómo miramos y qué enfocamos con nuestra máquina de guardar miradas.

Luego viene el proceso de visionado. El visionado es una forma de clasificar, de comenzar con el análisis como ya he relatado y en el que tenemos que ver más allá. Es una actividad que exige tiempo y dedicación porque implica buscar pautas, descubrir algún tipo de orden, encontrar sentido y significados para presentarlos de forma comprensible y explicada con detalle a una audiencia mínimamente especializada. De ahí podemos pasar al siguiente paso al montaje. A la creación de la narración. Esa narración la volvemos a visionar, a ver lo que se ha creado con el proceso de juntar planos, la narración visual en imágenes. Lo valoramos y lo podemos modificar, lo podemos volver a montar y exponerlo. En este proceso es donde se acusa a Vertov de meterse en el bucle infinito, en el punto de no retorno, en el círculo vicioso del visionado y la vuelta al montaje como un proceso de *feedback* inagotable como si de un efecto *delay* se tratase.

Pero más lejos de la crítica hay que contextualizar al autor en su tiempo, en los orígenes del cine, y no es para nada un neurótico que filmaba y editaba hasta la extenuación, lo que en su tiempo le costó la censura y el ostracismo. El trabajo de Vertov tenía sentido y planificación, y es muy útil seguir su estela. Pues no es una suerte de la casualidad que su Kino-Pravda (Cine-Ojo o Cine-Verdad) haya sido la base de los noticiarios de la época y de los de hoy en día. El tratamiento de la realidad, o de las realidades humanas y las formas de construirlas es clave en el trabajo de los antropólogos incluso en un mundo de marcado carácter tecnológico como el hoy. Estos pasos vienen a ser algo similar a la propuesta hecha a través de las páginas de este trabajo, una forma de investigar en formato audiovisual en tres fases diferenciadas, primero la del diseño de la investigación

o *preproducción*, después la de trabajo de campo como una *producción*, y la tercera de análisis para dar formato con la *postproducción*.

La alternancia de planos por lo tanto crea sentido y da nuevos significados a las explicaciones de las acciones humanas a través de las que significan en clave cultural. Las principales formas de montaje, que son las que marcan el montaje clásico y el moderno, nos sirven en todo caso para construir la narración, pero antes hay que pensarla, darle un sentido de explicación al que hemos llegado. La narración audiovisual, al igual que la escrita, la visual, la sonora o la multimedia, son soportes que pueden aportar nuevos niveles de descripción y de comprensión en Antropología aprovechando las cualidades de integración y simultaneidad de representación. Las necesidades técnicas y materiales de hacerlo en uno u otro modo nos obligan a pensar cómo queremos y qué necesitamos para hacerlo. De ahí la importancia, una vez más, de guardar coherencia en los pasos y las decisiones del diseño de investigación y a la hora de desarrollar las técnicas.

Es de esta manera cómo podemos reflejar una Historia de vida o cualquier otro tipo de relato antropológico que nos hayamos marcado en el guión en sus distintas fases. Fundamentalmente en esta etapa utilizamos el guión de montaje que hemos confeccionado durante el visionado del material bruto. Es conveniente pasarlo a papel o tenerlo en formato digital para poder ir variándolo. Aquí es donde podemos variar y crear las maneras de la narración audiovisual.

El presente desafío de hacer Historias de vida en formato audiovisual

Determinar el formato, la longitud y la forma de presentar la Historia de vida son clave en este momento de cierre. Es en este punto cuando hemos de tomar las decisiones finales. La longitud puede depender de muchos factores, no solo de la cantidad de información recabada, y la forma de presentación también, por todo esto el formato en el que decidamos presentar la Historia de vida es muy relevante. Podemos elegir dentro del formato audiovisual si presentar uno o varios montajes, dependiendo de la audiencia, e incluso pensar en los modernos

formatos web. Tal como hacer una *webdoc* que albergue materiales de investigación más extensos y detallados a los que las distintas audiencias pueden prestar atención. Una nueva forma de acceder a la información y a los datos de investigación a modo de una “rayuela”. Las tecnologías digitales permiten múltiples alternativas que no se agotan con “hacer un audiovisual”, al igual que la antropología audiovisual digital va mucho más allá de construir narraciones audiovisuales que den cuenta de los resultados de trabajos de investigación realizados. Esa es sólo una de las posibilidades, la más clásica, la más analógica, pues surge de la idea de emular las clásicas monografías escritas en formato audiovisual. Se parece mucho a la vieja idea de hacer una película a partir de una novela. Sin embargo, los medios audiovisuales digitales deben pensarse como lo que son, un todo complejo e integrado, capaz de generar sinergias muy útiles para nuestras metas de observar, describir e interpretar, representando luego el proceso con el mayor nivel de profundidad explicativa posible.

Nunca debemos pensar en términos excluyentes porque hoy la escritura, los textos, se están volviendo cada vez más digitales, transmutándose en hipertextos contruidos y pensados cada vez más lejos de la vieja linealidad del papel impreso. De ahí que una Historia de vida audiovisual no tiene que limitarse a ser una vieja “película” enlatada en un viejo DVD, sobre viejos personajes que hablan de viejas épocas, sociedades y culturas. A pesar de que estemos acostumbrados a pensar en productos terminados y cerrados, como los libros, que una vez escritos e impresos, cualquier cambio o añadido, pasa por una nueva edición, en el mundo digital nada se acaba de cerrar, nada tiene por qué quedar inamovible para siempre. Los videos que produce nuestra cámara se pueden editar sin modificar para nada el original, los llamados brutos, que ahora pueden ser pensados y retomados, replicados, recortados vueltos a montar y recortar en un proceso sin fin, inimaginable incluso para Vertov, pleno de posibilidades.

Una Historia de vida puede transformarse ahora más que nunca en múltiples perspectivas de la misma vida contruidas a partir de un único material de partida. Un material al que siempre se le pueden sumar nuevos elementos porque todo es susceptible de ser digitalizado y representado, introducido en esa máquina de construir tiempos y espacios nuevos, combinándolos de manera

creativa, que es la edición digital. ¿Queremos ejemplos analógicos? Tomemos el caso de *El cuarteto de Alejandría* de L. Durrell, esa novela que narra la misma historia desde cuatro puntos de vista diferentes, a través de cuatro vivencias y experiencias vitales paralelas, que en realidad nunca se juntan sino a través de la imaginación del lector que sufre para recomponerlas y atarlas. La riqueza de las perspectivas plurales, de los niveles de información simultánea apareciendo integrada en un mismo plano, de la reconstrucción permanente de una obra terminada pero no cerrada, a la que siempre es posible añadir miradas, experiencias, vivencias, planos, y emociones, está más que nunca al alcance de nuestra mano. Nos la ofrece en todo su esplendor la tecnología multimedia digital cada vez más asequible, más manejable y más abierta. Su formato por excelencia es el audiovisual que lo integra todo. La comunicación eficaz con medios audiovisuales digitales tiene sus reglas, pero como hemos visto son reglas todavía fuertemente ancladas en un pasado analógico que se va convirtiendo cada vez más en un lastre. Hay que conocerlas no solo para manejarlas, sino también para transformarlas y adecuarlas a nuestras necesidades. Nos falta echarle imaginación, hacer de verdaderos antropólogos y seguir mirando el mundo, sí el mundo digital, con una mirada distinta en busca de sorpresas.

Capítulo 5

EPÍLOGO

Las páginas anteriores recogen no solo el relato de mis experiencias de campo y laborales, con sus aciertos y desaciertos en estos últimos años; son además el reflejo de un amplio conjunto de aspectos importantes de mi vida asociados a un fascinante proceso de formación, investigación y trabajo. La propuesta que presento es, en definitiva, una forma de trabajo basado en la metodología propia de la Antropología y del uso de las técnicas audiovisuales digitales, realzando las ventajas que nos pueden ofrecer hoy en día para hacer investigación de campo en diversas temáticas y aspectos. En Antropología lo que buscamos son explicaciones de carácter cultural a través del análisis de datos producidos en el trabajo campo, en el compartir la experiencia con el otro, en entenderla, y después reflexionarla aparte, para buscar un modo de explicarla y hacerla compatible para quienes, desde fuera, quieran acercarse a otra realidad cultural.

El planteamiento fundamental de este trabajo ha sido explicar una forma de hacer Antropología audiovisual centrada en los aspectos teóricos y prácticos y focalizado en la Historia de vida de cómo técnica particular. Por esto siempre he encabezado lo referente a investigación antropológica en primer lugar -diseño, trabajo de campo y análisis-, seguido del carácter de las fases producción audiovisual “Preproducción, Producción, y Postproducción”, con el fin de señalar la importancia del orden en cada momento. He buscado aportar una nueva forma de pensar con las ventajas que ofrece la tecnología digital frente al pasado analógico y sobre el que se asientan a mayoría de los textos que guían la Antropología audiovisual. Las distintas etnografías practicadas en estos últimos años, y la diversidad de temas, además de haber explorado formatos más próximos al documental de creación y los retratos audiovisuales, me ha dado licencia para relatar mi forma de hacer, una forma basada en la experiencia y apoyada en las maneras antropológicas de mirar y que me atrevo a considerar válida a partir de algunos resultados. Claro está que necesito aún de tiempo para finalizar los trabajos iniciados llevándolos a buen puerto.

El tiempo apremia y es necesario, por cuestiones de burocracia, cerrar la parte correspondiente al texto escrito, dado que los programas de doctorado por plazos así lo exigen. Lo que no quiere decir que mis investigaciones y el

desarrollo de la metodología se vayan a parar aquí. Disfruto trabajando en este campo y tengo una intención clara de continuar para sacar adelante y llevar a conclusión buena parte de los trabajos expuestos aquí, todavía por cerrar. Además, me planteo también seguir con nuevos proyectos y nuevas metas. Uno de estos proyectos inmediatos es, a partir de estas páginas acumuladas aquí para dar forma a esta tesis, consiste en reescribir ciertos apartados para conformarlos como artículos publicables, más accesibles en extensión, y que desarrollaré junto a mi director. También hemos pergeñado un proyecto para incidir en los apartados expuestos pero realizados en formato audiovisual, incidiendo de manera especial en la vertiente práctica, y con el fin de hacerlos útiles para la docencia.

En estos años de formación si bien he accedido a leer y trabajar muchos textos de Antropología audiovisual, he detectado una carencia importante en ellos sobre aspectos prácticos. Si bien la mayoría se centran en reflexiones de tipo teórico y epistemológico, pocos son los que se focalizan en las cuestiones de aplicar el uso de las herramientas en las situaciones de trabajo de campo, la descripción etnográfica, el análisis de datos y la presentación de resultados. Por esto vimos, tanto mi director y yo mismo, la necesidad de comenzar a hacer camino en lo que atañe a esta parte tan importante de la Antropología audiovisual. El recorrido de mi director de tesis y su recurrente preocupación por explicar las claves de la práctica de la Antropología audiovisual, me da dado una perspectiva de conjunto para poder analizar la trayectoria evolutiva de esta disciplina en España. Una trayectoria que comienza realmente con la aparición de los formatos caseros analógicos clásicos -como el 8mm. y el Súper 8- usados por el profesor Carmelo Lisón, pasando por los formatos protodigitales de los años 80, hasta los nuevos formatos digitales que usamos hoy. El recorrer los pasos desde el pasado al presente me ha proporcionado una visión en perspectiva sobre cómo ha evolucionado no solo la tecnología en estas décadas, sino también a como se ha ido desarrollando la forma de hacer Antropología audiovisual en base a las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías y cómo se pueden aplicar al trabajo de campo.

No es solo una cuestión de mejoras técnicas, o de abaratamiento de los precios de la tecnología, sino más bien la forma de pensar las ventajas derivadas de estas consecuencias. Obviamente en estos años hemos ganado en calidad, en facilidad de uso y manejo, en capacidad de tiempo de grabación y en formatos de almacenamiento más cómodos, que los había hace 40. Estas ventajas nos tienen que ayudar a pensar en las posibilidades, todavía por descubrir en buena parte, que nos ofrecen los medios audiovisuales digitales a día de hoy. También hay que señalar las facilidades en lo referente a la edición, al haber pasado de los formatos analógicos de edición lineal, y el paso por los formatos protodigitales, a los programas que edición de video no lineales y basados en la edición a tres puntos que se pueden operar desde ordenadores relativamente sencillos. Todas estas tecnologías digitales, asequibles, de uso bastante generalizado, plenas de automatismos que nos resuelven problemas con un “clic” y relativamente fáciles de manejar, nos ofrecen ventajas más que considerables respecto a lo que hace algunas décadas se podía imaginar. No es cuestión de fascinarse con la tecnología, sino más bien de pensarla para nuestros objetivos. El reto es usarla para hacer explicaciones antropológicas con lenguaje audiovisual, que ya no podemos denominar moderno o innovador, sino más bien actual y necesario.

El haber trabajado de manera etnográfica la Historia de vida del profesor Lisón Tolosana durante los últimos años, ha sido una forma de juego de espejos, dado que usar las técnicas propias de la Antropología sobre un antropólogo nos ha revelado interesantes aspectos que son valiosos datos de investigación. Esta forma de girar el punto de atención da mayor validez si cabe a la técnica, pues es de algún modo algo más que hacer un guiño a nuestra forma de trabajar, es también una forma de conocer lo que somos como antropólogos. A esto ayuda sin duda el gran conocimiento que el profesor Lisón Tolosana aporta y la multitud de aspectos del saber que maneja dada su actividad y trayectoria. Pero sobre todo por ser parte muy importante de la Historia de la Antropología en España. Tal y como él la explica, adquiere el valor del testimonio vivido.

Si bien es cierto que los inicios del documental etnográfico (nótese que hablo del documental etnográfico, no de la Antropología audiovisual) en España están en relación con el cineasta Pío Caro Baroja, como bien señala Aumesquet

Nosea (2004). Hay que tener en cuenta que se trata -en buena medida- de trabajos a cuatro manos, en muchos casos realizados junto a su hermano Julio. Contaron con el apoyo técnico y material de la televisión pública, que les proporcionaba formatos profesionales de la época, como el 16mm., algo que no estaba al alcance de los antropólogos españoles y, en el plano internacional, solamente accesible para unos pocos afortunados. Caro Baroja realizó veinticinco documentales, entre 1955 y 1979, sobre distintos puntos de la geografía nacional, con el doble objetivo de retratar la diversidad y dar testimonio etnográfico de España en una época tan complicada para el país como fue el periodo entre la consolidación del Franquismo hasta la Transición a la democracia. El trabajo de Caro Baroja es pionero en España, pero es un producto muy destinado al formato televisivo de difusión que, aunque tiene un valor de contenido, no es como el material de campo, de entrevista y observación participante que usaba el profesor Lisón Tolosana como forma de toma de datos para su posterior análisis y para ilustrar algunos de sus libros o explicaciones para las aulas. Ahí está la diferencia fundamental entre documental etnográfico y antropología audiovisual.

Como señala reiteradamente José C. Lisón (1997), el documental etnográfico es, principalmente, un producto cinematográfico, realizado según las reglas del documental y en el que la etnografía es un mero adjetivo que embellece. Pero el fin principal es hacer cine documental, en este caso concreto para emitirse como entretenimiento, aunque sea como un entretenimiento “culto”, para audiencias televisivas. Por otro lado, la Antropología audiovisual es primero y ante todo Antropología, conocimiento antropológico construido y representado con herramientas audiovisuales. La identidad principal, el foco central, el sentido inicial y final se lo otorga la Antropología bien hecha, apoyada en un trabajo de campo prolongado, sistemático, con una observación participante de fondo sobre la que apoyarse. Si bien en la época era ya complicado filmar, más todavía era editar. Es por esto que los materiales del profesor Lisón son un tesoro que se ha mirado a través de los ojos de quien los capturó, y aunque recogen un pasado relativamente próximo, continúan siendo válidos para su análisis y su edición antropológicos. Este material recupera todo

su gran valor cuando el profesor Lisón Tolosana los analiza de viva voz, recordando cómo los concibió, como un medio complementario para su interpretación de los hechos y también para exponer y explicar estos hechos de manera más eficaz y profunda, que es en sí donde reside el gran valor de este material. Ponerlo en contexto explicativo, incluso con años de distancia, hace cambiar la forma de ver lo que se recoge en el material que hoy ya es digital y se puede parar, cortar y alternar, según las necesidades de la explicación, sin las trabas que la tecnología del pasado tenía como límite físico y material. Es aquí donde dejamos la etnografía y hacemos la explicación interpretativa que persigue la Antropología.

La importante labor que nos corresponde hoy como antropólogos audiovisuales es la de continuar con el impulso iniciado por el profesor Lisón en los años 60 del siglo pasado introduciendo el uso de medios y herramientas audiovisuales en el trabajo de campo. Además hay que seguir desarrollando también la edición de los materiales de campo para presentar reflexiones antropológicas en formato audiovisual. Pero todo esto no serviría de nada sin potenciar la enseñanza de la Antropología audiovisual en las universidades y fuera de ellas, haciendo calar su concepto en el ideario social. Así es como lo han hecho en los últimos años diversos antropólogos, aunque la mayoría de ellos no pasen del plano teórico y se resistan a coger la cámara. Si algo me gustó desde el principio de mi relación con mi director de tesis, fue su facilidad para sentirse cómodo manejando una cámara y su trayectoria adaptante a las diversas tecnologías audiovisuales con las que ha ido trabajando y desarrollando su quehacer como antropólogo audiovisual. Tanto en trabajos de investigación como en su labor docente siempre ha defendido y practicado con el ejemplo las ventajas de adquirir una solvente autonomía en el uso de los medios audiovisuales. Sus jóvenes –y no tan jóvenes- estudiantes de Antropología se han visto empujados a desarrollar pequeños trabajos de investigación con medios audiovisuales con el fin de iniciarse en la materia. Pero sobre todo con el fin de perderle el miedo a las cámaras y a los programas de edición, de adquirir confianza y de comenzar a practicar y obtener resultados que, aunque no sean de

gran calidad desde el punto de vista de los patrones de la estética audiovisual, sí contengan el suficiente sentido antropológico.

Esta es la tradición de la que fundamentalmente me he nutrido en los últimos años, y la forma en la que he configurado mi identidad como investigador y como profesional. La necesidad de aportar mi granito de arena para hacer la Antropología práctica y en formato audiovisual viene marcada por estas claves. También he bebido de otras fuentes teóricas construidas por profesores como González Alcantud, Buxó, Ardévol, y Grau, que me han servido para mi formación como antropólogo audiovisual. Y estoy profundamente agradecido al profesor Giner Abati, que con sus trabajos audiovisuales añade un imponente legado a la tradición antropológica española en este terreno. En él siempre he encontrado un profesor próximo, abierto a la crítica y generoso con sus valiosos materiales que no duda en ofrecer para seguir experimentando y añadiendo valor a la antropología audiovisual. Todos ellos, junto con el profesor Robles de la UAM son los principales referentes de mis reflexiones en Antropología audiovisual. Quiero dejar bien claro que les debo mis aciertos y mi entusiasmo y que deben quedar exonerados de mis yerros, que sin duda serán legión, como es propio de cualquier proceso de aprendizaje.

También la lectura de autores extranjeros como Ruby, MacDougall, Rollwagen, Heider o Pink, ha influido en mi formación y en preparar la base de la propuesta metodológica recogida en este trabajo. Pero siempre noté que había un “algo” que me faltaba a la hora de empezar a realizar proyectos de Antropología audiovisual. Era la componente práctica, el uso de las herramientas de campo y las de análisis, la cámara y el editor. Siempre creí, a primera vista, que el “*doing visual anthropology*” (Pink:2000) contenía estas premisas, pero al buscarlas no las encontré, por lo menos tal y como yo las pretendía encontrar. Seguía habiendo abundante teoría –a veces con un cariz muy conservador- y escaso valor práctico. Aunque mi búsqueda no ha sido fallida, pues en cierto modo la lectura siempre me ha aportado conocimientos valiosos, pero es la falta permanente de descripción práctica sobre cómo hacer trabajo de campo con medios audiovisuales lo que me ha animado a escribir sobre mis experiencias y a reflexionar sobre ellas, dando cuenta de mis muchos desaciertos, pero con la

vista puesta a poder ayudar a aquellos que, como yo en su momento, se quieren iniciar en la práctica y desarrollar y desarrollarse haciendo Antropología audiovisual, sin verse perdidos o abrumados por reflexiones teóricas que a veces demostraban escaso conocimiento del medio audiovisual y sus posibilidades.

Lanzar un pie, buscar el equilibrio y lanzar el segundo, es el principio que nos hace andar, y así en la sucesión es la forma de avanzar, y eso es lo que he tratado de explicar a través de las exposiciones previas. Cómo empezar a caminar en Antropología audiovisual. Como ya he señalado al principio del texto, en esa especie de ecuación personal que introduce la propuesta metodológica, no solo hay que aprender Antropología, también hay que atender al uso de las herramientas, a pensar en cómo usarlas en cada momento y siempre respetar la ética profesional. En esta era mediática de tecnologías audiovisuales y multimedia digitales, rodeados y dependientes de potentes artilugios de comunicación que caben en nuestros bolsillos, aprender las bases del lenguaje audiovisual es una obligación inexcusable. Pretender que se puede seguir realizando nuestro trabajo antropológico como si nada hubiera cambiado creo que algo impropio de alguien con formación antropológica. Cada cual es libre de elegir y defender la forma de hacer Antropología que le parezca más pertinente, pero no me parece acertado optar por la táctica del avestruz y cerrar los ojos al mundo que nos rodea. Nuestros informantes, sean madrileños de Chamberí o nativos africanos del remoto Valle del Omo en Etiopía, no son ajenos a lo que es un móvil o una cámara, aunque los conciban de maneras muy diferentes. El audiovisual digital y multimedia como herramienta indispensable en la construcción y difusión del conocimiento científico, no es el futuro, es el presente. No hay que perder más tiempo en discutir su validez para la Antropología, hay que asumir su inevitabilidad. Además, el futuro inmediato de este mundo de cambios acelerados nos va a deparar novedades tecnológicas que será necesario repensar para aprovecharlas e integrarlas en nuestro trabajo.

Siempre ha sido muy inspirador el ver documentales antropológicos, como ya he señalado, tanto clásicos como actuales. Y si bien he sentido debilidad por la forma de hacer de Jean Rouch, como muchos de mis compañeros, hay muchos otros autores cuyos trabajos me han resultado atractivos. Entre ellos

están Dennis O'Rourke, Robert Gardner, Timothy Asch o David Mc. Dougall. Son nombres bien conocidos en el campo del documental etnográfico, con aportaciones valiosas e incluso innovadoras en su momento, aunque lejos de alcanzar la categoría de Rouch. También he de reconocer una cierta deuda con numerosos trabajos visionados como miembro del equipo que ha hecho la preselección de audiovisuales presentados a concurso en Espiello, el Festival Internacional de Documental Etnográfico de Sobrarbe. Esta colaboración con el festival me ha obligado a reflexionar sobre nuevas maneras de construir audiovisuales con pretensiones etnográficas, a veces sorprendentemente imaginativas y no poco acertadas. Es un aspecto de mi proceso de construcción como antropólogo audiovisual que tampoco quiero dejar sin mencionar, aunque no pueda dar nombres, porque creo que ha sido también valioso.

Estar en contacto con otros antropólogos, tanto los que desarrollan trabajo audiovisual, como los que transitan por otros senderos, también ha sido un valor añadido a mi formación. No puedo dejar de referirme aquí a mi querido amigo y a veces compañero de experiencias antropológicas audiovisuales, Antonio Cadierno, metido a productor audiovisual, fundador de "Antropodocus", emprendedor e innovador incansable, alguien con quien la Antropología audiovisual española tiene una deuda que sigue acrecentándose. Igualmente, tener contacto con profesionales de las distintas ramas del audiovisual, como Jean Castejón, o con los de la difusión de contenidos en la *web*, es una actividad constante, algo así como una necesidad vital para mantenerme activo y al día. Esta es para mí la base para poder sentir el desarrollo de una actividad multidisciplinar plena que nos ayude a comprender y nutrir nuestra forma de trabajar y de afrontar los desafíos presentes y futuros. Aprender e interesarse por los avances de la tecnología audiovisual, mantenerse informado y conectado con quienes trabajan en estos ámbitos son necesidades básicas para desarrollar este tipo de trabajos. Es algo que debemos hacer de manera casi natural, instintiva, pues es así como se avanza en un mundo donde el exceso de información a veces nos despista de nuestros objetivos. Aprender, producir y difundir es lo que hay que hacer con el trabajo práctico en Antropología audiovisual. Este es el reto.

El desarrollo del trabajo práctico, y compartido en buena medida, ha sido fundamental en mi desarrollo, aprendizaje y consolidación. Trabajar sobre el terreno, cámara en mano, con mi director, y también con otros compañeros con intereses similares en el plano de la producción audiovisual, o el compartir trabajos varios y largas reuniones con Raúl Fernández San Miguel, discutiendo y soñando sobre cómo hacer trabajo audiovisual enfocado a la Antropología han resultado en estos años algo básico. Conocer de cerca el trabajo del profesor Juan Ignacio Robles, también me ha servido de guía, pues es otro de los pocos antropólogos audiovisuales que desarrolla trabajo práctico, lo que resulta inspirador y alentador entre tanto texto de corte teórico. Sus audiovisuales antropológicos de distintas temáticas como los mercados de abastos, la educación o las migraciones, son ya parte inseparable de la Antropología audiovisual española. Con ellos y alguna otra incorporación como la de Javier Expósito y otras que seguro llegarán, me he ido adentrando en proyectos de Antropología audiovisual enfocados al desarrollo de nuevas técnicas de investigación y a la didáctica.

En los últimos años también he tenido la ocasión de estar en contacto con otros personajes relevantes en Antropología audiovisual, en buena medida gracias a los encuentros propiciados por el Festival de Espiello, donde he podido conocer y conversar con muchos de ellos. Recuerdo las largas charlas que pueden dar de sí dos viajes en coche de seiscientos kilómetros, las comidas y las actividades compartidas con el profesor Paul Henley, como una experiencia muy enriquecedora intelectualmente. Además de compartir conmigo algunas anécdotas de su dilatada experiencia, siempre me ha preguntado por mis intereses y animado a continuar con los trabajos que estaba desarrollando, insistiendo siempre en la importancia de hacer trabajo práctico, grabar y editar, pues según él es donde está la base de la Antropología audiovisual tal y como Jean Rouch le indicaba. Consideraba esta necesidad más allá del papel administrativo académico y del desarrollo teórico de la disciplina.

El acercamiento a las formas más modernas del cine documental de creación, como son los retratos documentales, me ha dado una perspectiva cercana para trabajar la Historia de vida como una forma exploratoria y

participativa, que hunde sus raíces en las formas clásicas del *cinema verité*, aportando la forma de hacer del autor moderno como sello de identidad. El trabajo desarrollado con Jean Castejón en el proyecto de Peter Plan me ha dado esta perspectiva de construcción de relatos personales, o retratos documentales, viendo las similitudes con las bases de las Antropología audiovisual y aprendiendo nuevas aplicaciones para desarrollar. Si bien ya conocía su trabajo en este sentido, desarrollado en la película *Fidenciano* (2012), un retrato crudo sobre los últimos meses de trabajo del portero de una finca en pleno centro de Madrid, cuyo anhelo es después de muchos años volver a vivir al campo y dejar la ciudad.

Si bien el tiempo es un bien limitado y hay que tomar la decisión de cortar en algún punto para cerrar la exposición, hubiese cabido aquí el desarrollo de un capítulo más dedicado, por su importancia y por ser el último aspecto a tratar cuando hacemos investigación, a analizar las nuevas formas de publicación de documentos digitales. Presentar los resultados de investigación no es cosa a tomar a la ligera a la luz de los planteamientos anteriores, pues ya he señalado la importancia que hoy tienen ya las “nubes”, los proyectos *trasmidia* y las nuevas formas de divulgación a través de la red, como los *webdocs*. Ya no es solo que estemos en la era digital, sino que las posibilidades de difusión y publicación de trabajos de investigación está en transformación buscando y desarrollando a la vez nuevos formatos on-line que facilitan el acceso y obligan a repensar el sentido de términos como “documento”.

El uso de las nuevas y potentes herramientas de las que disponemos, y no me refiero solamente al ordenador (portátil), sino más bien al *smartphone*, nos aporta nuevos medios de hacer trabajo de campo dejando de lado el cuaderno y el bolígrafo. Si bien hoy no disponemos de *Apps* específicas para el trabajo de campo, seguramente el futuro nos las traiga. Además, muchas de las disponibles se pueden repensar y adaptar a nuestras necesidades. No hay más que poner a trabajar a programadores informáticos con antropólogos en el diseño de herramientas digitales para manejar desde estos dispositivos que nos permitan además de grabar vídeo en alta calidad, el tener la posibilidad de hacerlo de igual modo con el sonido. Con el almacenamiento de datos en una “nube”, la

localización y la creación de una base de contactos personales y la capacidad para recopilar todo tipo de documentos digitalizándolos al instante, todo un mundo hasta ayer impensable cabe en nuestro bolsillo. Habrá que sacarle provecho a todo esto haciendo uso de nuestra versatilidad antropológica para mirar las cosas desde otra perspectiva para tratar de captar sus múltiples sentidos posibles. Una vez más recuerdo que pensar de este modo, no cambia la esencia del trabajo de campo, sino que nos da nuevas posibilidades, facilitándonos las tareas, abriendo nuevos horizontes. Pongámonos manos a la obra porque aquí sí que hay muchos mundos por descubrir. ¿Hay algo más antropológico?

Bibliografía

AGEE, J. (2013) *Algodoneros. Tres familias de arrendatarios*. Capitán Swing. Madrid.

AUGÉ, M. (2006) *El oficio de antropólogo*. Gedisa. Barcelona.

AUMONT, J (1985) Coord. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Paidós Barcelona.

AITKEN, I. (2006) *The concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. Routledge. New York.

ARDÈVOL, E. (1998) ***Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos visuales***. Revista de dialectología y tradiciones populares vol. LIII, Nº 2.

(2004) *Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen*, en Ardèvol, E. & Muntañola, N., Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea (págs. 17-46). UOC. Barcelona.

ARDÈVOL, E. y PÉREZ-TOLÓN, L. (Coord.) (1995). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Diputación Provincial. Granada.

AUMESQUET NOSEA, S. (2004) *El documental etnográfico en España: Pío Baroja*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra. Pamplona.

BAER, A. (2005) *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del holocausto*. CIS. Madrid.

BANKS, M. (2008) Los datos visuales en investigación cualitativa. Morata. Madrid.

BARNOUW, E. (1996) *El documental. Historia y estilo*. Gedisa. Barcelona.

BARTHES, R. (1981) *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Hill & Wang. New York

(1985) *L'aventure sémiologique*. aux Éditions du Seuil. Paris.

- BARLEY, N. (1989) *El antropólogo inocente*. Anagrama. Barcelona.
- BAZIN, A. (1973) *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid.
- BENJAMIN, W. (2004) *Sobre la Fotografía*. Pre-textos. Valencia.
- BERGER, J. (1972) *Ways of seeing*. Penguin. London.
- (1980) *About Looking*. Pantheon Books. New York.
- BERGER, J. y MORH, J. (1982) *Another Way of Telling*. Pantheon Books, New York.
- BERTAUX, D. (1989). ***El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potenciales***. En *Revista Propositiones* nº 29, Marzo. Pags. 1-23. Chile. Traducido de "L'Approche biographique: Sa validite méthodologique, ses potentialités", en: *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol. LXIX, París, 1980, pp.197-225.
- (2005) *Los relatos de vida. Perspectivas etnosociológicas*. Bellatera. Barcelona.
- BOURDIEU, P. (1997). Anexo 1: *El género biográfico*, en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama. Barcelona.
- BORDWELL, D. y THOMPSON (1995) *El arte cinematográfico. Teoría y análisis*. Paidós. Barcelona.
- BRESCHAND, J. (2004) *El documental. La otra cara del cine*. Paidós. Barcelona.
- BURCH, N. (1999) *El tragaluz del infinito*. Cátedra. Madrid.
- CAMPBELL, J. (1959) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis de mito*. FCE. México.
- (1991) *El poder del mito*. Emecé. Barcelona.
- CARMONA, R. (2005) *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra. Madrid.
- COLLIER, J. & COLLIER, M. (1986) *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. University of New Mexico. New Mexico.
- CRAWFORD. P. I. & TURTIN, D. (1992) *Film as Ethnography*. Manchester University Press. Manchester.

- CRESPO, A. (2006) *El batallón de las sombras. Nuevas formas de documentales en el cine español*. Fundación Rosa de Luxemburgo.
- DAVIES, A. (Coord.) (2007) *Miradas cruzadas: Cine y Antropología*. La Casa Encendida. Madrid.
- DENZIN, N. K. (1970) *The Research Act*. Aldine. Chicago.
- DEVERAUX, L. & Hillman R. (1995) *Fields of Vision. Essays in film Studies, visual anthropology and photography*. University of Callifornia Press. Los Ángeles.
- EATON, M. (1979) *Anthropology, Reality, Cinema. The films of Jean Rouch*. British Film Institute, London.
- ECO, H. (1981) *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Lúmen. Barcelona.
- EL GUINDI, F. (2004) *Visual Anthropology. Essential Method and Theory*. Altamira Press. United Kingdom.
- ESCUDERO, N. (2000) *Las claves del Documental*. IORTV. Madrid.
- ESCUDERO, N. y PLANAS, D. (2011) *Cómo se hace un documental*. IORTV. Madrid.
- FERNÁNDEZ DÍEZ F. y MARTÍNEZ ABADÍA, J. (1999) *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Paidós. Barcelona.
- FRANCÉS, M. (2003) *La producción de documentales en el era digital*. Cátedra. Madrid.
- FREEMAN, M. (2011) *La mente del fotógrafo*. Blume, Barcelona.
- GEERTZ, C. (1973) *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Baecelona.
- GOFFMAN, E. (1987) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu – Murguía. Madrid.

GÓMEZ- ULLATE GARCÍA DE LEÓN, M. (1999) *La pluma y la Cámara. Reflexiones desde la práctica de la Antropología Visual*. Nº 8: 137-158. Ed. Universidad Complutense.

(2000) *Memoria, diarios y cintas de vídeo. La grabación de videos en el campo y su análisis como técnica de investigación Antropológica*. Revista de Antropología Social, 9:199-209. Ed. Universidad Complutense.

GIBSON, D. (2015) *Manual de fotografía de calle*. Blume, Barcelona.

GÓMEZ SEGARRA, M. (2008) *Quiero hacer un documental*. Libros de cine. RIALP. Madrid.

GRAU REBOLLO, J. (2001) *Antropología social y audiovisuales. Aproximación al análisis de los documentos fílmicos como materiales docentes*. Bellaterra, Publicacions d'Antropologia Cultural, UAB. Barcelona.

GRAU REBOLLO, J. (2002) *Antropología audiovisual*. Bellaterra. Barcelona.
(2002) b *La familia en la pantalla*. Oviedo, Septem.

(2005) *Antropología, cine y refracción: Los textos fílmicos como documentos etnográficos*. Gazeta de Antropología, Nº 21. Universidad de Granada.

GRIMSHAW, A. (1997) *The eye in the door: Anthropology, film and the explotaration of the interior space*, en Banks & Morphy eds. *Rethinking Visual Anthropology*, (pags. 36-52). Yale University Press. New Haven.

GUACH, (1997) *Observación participante*. CIS. Madrid.

GUBER, R. (2001) *La Etnografía. Método, campo y reflexividad*. Norma. Colombia.

(2004) *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Paidós. Buenos Aires.

HART, D. C. (2000) *El ayudante de cámara. Un completo manual profesional*. IORTV. Madrid.

HEIDER, K. (1976) *Ethnographic Film*. University of Texas Press. Austin.

HENLEY, P. (2010) *The adventure of the real. Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. University of Chicago Press. Chicago.

HOCKINGS, P. (ed.) (1974) Mouton de Gruyter. Berlín.

KOTTACK, C. P. (1994) *Antropología cultural*. Mc. Graw Hill.

KULESHOV, L. (1973) *Kuleshov on film. Writings of Lev Kuleshov*. University of California Press. Los Ángeles.

LAFORET, V. (2012) *Relatos visuales*. Anaya, Madrid.

Langness, L. L. (1965). *The Life History in Anthropological Science*. Holt, Rinehart & Winston, Bibliographie. New York.

LÉVY, P. (1999) *¿Qué es lo virtual?*. Paidós. Barcelona.

Lewis, O. (1964). *Los hijos de Sánchez*. FCE. México.

LINDENMUTH, K. J. (2011) *Cómo hacer documentales. Guía práctica para iniciarse en la creación de documentales*. Editorial Alcantó. Barcelona.

LISÓN ARCAL J.C. (1986) *Cultura e identidad en la provincia de Huesca. Una perspectiva desde la Antropología Social*. Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza.

(1997) ***Problemas recurrentes en desarrollo de una antropología visual española: perspectiva crítica***. Sociedad y Utopía, Revista de Ciencias Sociales, nº 10: 43-58. Octubre 1997. Ed. Universidad Complutense.

(1999) ***Una propuesta para iniciarse en la Antropología visual***. En Revista de Antropología Social, Nº 8: 15-35. Ed. Universidad Complutense.

(2005) ***Investigando con fotografía en Antropología social*** en Ortiz, A. et al (Coord.) *Maneras de Mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, págs. 15-30. CSIC. Madrid.

(1999) **Problemas recurrentes en el desarrollo de una antropología visual española. Segunda Muestra Internacional de Cine, Video y Fotografía.** Working Papers nº 13 Págs. 57-74. Granada.

(2011) **Cliconocimientos: construyendo el saber con un clic, en Bautista, A. y Velasco, M. (Coord.)** *Antropología Audiovisual: medios e investigación en educación.* Págs., 35-52. Trotta, Madrid.

(2012) *Construyendo la Antropología Visual en España*, en **Revista Anthropos**, nº 235, págs. 161-176, Barcelona, 2012. ISSN 1137-3636

(2012) **Construyendo la Antropología audiovisual en España.** Revista Anthropos, nº 235, Págs. 161-176, Barcelona.)

(2014) *Algunas reglas para la construcción de un audiovisual antropológico.*

LISÓN TOLOSANA, C. (1971) *Antropología Social en España.* Akal. Madrid.

(1971) *Antropología cultural de Galicia.* Akal. Madrid.

(1973) *Ensayos de Antropología Social.* Ayuso. Madrid.

(1974) *Perfiles Simbólico- Morales de la cultura Gallega.*
Akal. Madrid.

(1976) (Ed.) *Temas de antropología española.* Akal. Madrid.

(1977) *Invitación a la Antropología Cultural de España.*
Adra. La Coruña.

(1979) *Brujería en Galicia: Estructura Social y Simbolismo Cultural.* Akal. Madrid.

(1982) *Antropología y Hermenéutica.* Fondo de Cultura Económica. Madrid.

(2007) (Ed.) *Introducción a la antropología social y cultural. Teoría, método y práctica.* Akal, Madrid.

(2012) *Teoría etnográfica de Galicia. Antropología cultural de Galicia IX*. Akal. Madrid.

(2013) *Antropología: estilos de pensamiento e interpretación*. Anthropos. Barcelona.

(2014) (Director) *Antropología. Horizontes simbólicos*. Tirant Humanidades. Valencia.

(2014) *Antropología cultural de Galicia X. Tipos figuras, tropos y conjuntos (la etnografía como configuración del espíritu)*. Xunta de Galicia, Iustel. Madrid.

LYNCH, K. A. (1998) *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili. Barcelona.

MARTIN, M. (2002) *El lenguaje del cine*. Gedisa. Barcelona.

MORALES MORANTE, F. (2013) *Montaje audiovisual. Teoría, técnica y métodos de control*. UOC. Barcelona.

MURCH, W. (2003) *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Ocho y Medio. Madrid.

NICHOLS, B. (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones conceptos sobre el documental*. Paidós. Buenos Aires.

ORTEGA, M. L. (2007) *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Ocho y Medio. Madrid.

PIAULT, M. H. (2002) *Antropología y cine*. Cátedra. Madrid,

PINK, S. (2001) *Doing Visual Ethnography*. SAGE Publications Ltd. London

(2009) *Doing Sensory Ethnography*. SAGE Publications Ltd. London.

PUJADAS, J. (2000) "**El método biográfico y los géneros de la memoria**", *Revista de Antropología Social*, Nº 9: 127-158. Ed. Universidad Complutense. Madrid.

(2002) *El método biográfico. El uso de historias de vida en Ciencias Sociales*. CIS. Madrid.

- RABIGER, M. (2001) *Dirección de documentales*. IORTV. Madrid.
- RADCCLIFFE-BROWN, A. R. (1975) *El método de la Antropología social*. Anagrama. Barcelona.
- ROBLES, J. I. (2012). **El lugar en el mundo de la antropología audiovisual. Metodología participativa y espacios profesionales.** En *Revista Iconos de Ciencias Sociales*. num. 44. FLACSO. Quito. Ecuador.
- (2014). **Los niños de Rachida (una mirada audiovisual sobre la enseñanza del Islam en los colegios públicos del Estado español).** En Ramírez, A (coord). *La Alteridad Imaginada. El pánico moral y la construcción de lo musulmán en España y Francia*. ed. Bellaterra. Barcelona
- ROLLWAGEN, J. R. (ed.) (1988) *Anthropological Filmmaking*. Harwood Academic publishers. Amsterdam.
- RUBY, J. (2000) *Picturing culture. Essays on Film and Anthropology*. The University Press. London.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1996) *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Paidós Ibérica. Barcelona.
- SCHAEFFER, J. (2002) *¿Por qué la ficción?*. Lengua de Trapo. Toledo.
- SANMARTÍN ARCE, R. (1982) *La Albufera y sus hombres*. Akal Madrid.
- (2003) *Observar, escuchar, comparar, escribir. La práctica de la investigación cualitativa*. Ariel. Barcelona.
- TORREIRO, C. (2010) *Realidad y ficción en el cine de no-ficción*. Cátedra. Madrid.
- TORREIRO, C. y CERDÁN, J. (2005) *Documental y Vanguardia*. Cátedra. Madrid.
- (2007) *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Cátedra. Madrid.
- VALLES MARTÍNEZ, M.S. (1999) *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Síntesis, Madrid.

(2002) *Entrevistas cualitativas*. Cuadernos Metodológicos NÚM. 32. CIS. Madrid.

VILLAIN, D. (1999) *El montaje*. Cátedra. Madrid.

WALLEY, J. (2015) **Transmedia as experimental ethnography: The Zero Project deindustrialization and the politics of nostalgia**. *American Ethnologist*, Vol. 42, No. 4, pp. 624-639, online ISSN 1548-1425

WEINRICHTER, A. (2004) *Desvíos de lo real*. El cine de no-ficción. T & B editores. Madrid.

(2007) *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*. Ocho y Medio. Madrid.

(2010) *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Ocho y Medio. Madrid.

WRIGHT MILLS, C. (1964) *La imaginación sociológica*. Fondo de Cultura Económica. México.